كلمة الوزارة

المجال المفتوح للثقافة

محمد الأحمد
وزير الثقافة

الثقافة في عالمنا المعاصر، مشروطة بحالين لا بدّ منهما: المجال، والأفق.

الأوّل مكاني محلي، والثاني زماني ومكاني عابر للمحلية.

المجال في الثقافة يَفْتَرِضُ أن تكون الثقافة فاعلة في بيئتها ومجتمعها، والثقافة غير الفاعلة أو الثقافة الانعزالية لا يعول عليها، وتتحرك في الفراغ دون أن يكون لها مجال أو حيز مكاني أو نفسي أو وجداني، وربما تكون خارج المعرفة لأنّها بلا فاعلية. وبالتالي لن يكون لها أفق يؤهلها لأن تتلاقى مع آفاق الثقافات الأخرى.

تشبه الثقافة حالة الطيران الحر، إذ لا بد من ارتياد الأجواء والتحليق العالي، ولكن لابد أيضاً من مكان للهبوط فيه. المكان هو الوطن الذي ينطلق منه الطائر الحر ويعود إليه.

ثقافتنا العربية السورية تكونت منذ العصور القديمة على الحضور الدائم في هذين البعدين المتحققين؛ فيما هو خاص وما هو عام، فيما هو محلي وما هو كوني، الشواهد على ذلك وافرة وعريقة وناصعة. فالعقل الثقافي السوري هو ابن بيئته

المرحة والبعيدة عن التعصب، ذات الآفاق الرحبة. المبدع السوري ينطلق من سوريته إلى العالم، وهويته المحلية ليست قيداً أو انغلاقاً بل على العكس هي هوية عبور إلى العالم، حيث الامتداد والتأثير. ولا تكتمل رسالة الإبداع السوري إلا في إنجاز هذه الحركة النامية من التبادل بين الخاص والعام، بين ثقافتنا وثقافة العالم. هذا ما تحقق منذ الحضارات السورية القديمة وفي العصر الهلنستي والعصور التالية له، وتحقق في العصر العربي الإسلامي ولا يزال إلى يومنا هذا. تحقق مع الفينيقيين، جابت أساطيلهم التجارية آفاق العالم. وتحقق مع المعماري الخالد أبولودور الدمشقي، ومع زنوبيا ومحفلها الثقافي البهي، ومع الشعراء السوريين في عصر حكم السلوقيين ثم الرومان، ومع المدرسة الشامية في الشعر العربي، والتي امتدت إلى العصر الحديث، ومن أعلامها: «جبران خليل جبران وبدوي الجبل» وآخرون، ومن المعاصرين، على سبيل المثال لا الحصر، «نزار قباني وأدونيس والماغوط»...

نحن أبناء عصرنا، هذه حقيقة حاضرة دائماً، لا تغيب عن وعي مثقفينا، ولا عن أذهان المسؤولين عن الشأن الثقافي في بلدنا.

ومهما احتدم الجدل حول العلاقة بين الماضي والحاضر، بين الأصالة والمعاصرة، وهو جدل استمر على مدى أكثر من قرن، وكان الهم الشاغل لرجالات النهضة والتنوير العرب، فإصلاح الواقع، وبناء الحاضر والمستقبل كان الدافع دائماً وراء هذا الجدل الفكري النبيل.

أن يكون المثقف ابن عصره، أي أن ينخرط بكل جوارحه في قضايا مجتمعه وأمته، وهذا بمنزلة التزام أخلاقي يفرض نفسه على المثقف الفاعل والمتفاعل، وهو أيضاً فعل حرية وممارسة للمسؤولية الثقافية في حدودها الطبيعية.

هذا الموقف الثقافي الذي يتم التأكيد عليه في كل نشاط وفعالية ولقاء مع الكتّاب والمثقفين في بلدنا، نابع من إدراك أهمية الثقافة في نشر الوعي والمعرفة ببعدها الأصيل

والمعاصر، وبمكانتها الخاصة في المجتمع ثم في أفقها العام والحضاري. هذا الوعي الثقافي المنتشر أفقياً وشاقولياً في وجدان السوريين، جعلهم غير قابلين للهزيمة، وعزز عندهم الثقة بالذات، ومقاومة كل أشكال تزييف الوعي وتفتيت المجتمع.

كانت سورية مصدر إشعاع وعمق ثقافي للعرب، وبقيت كذلك رغم كل ما جرى، وستبقى محط آمال العرب، وعزيزة على قلوب كل الشرفاء والأحرار والمبدعين. وهذا الدور لم ينحسر أبداً، ولا يستطيع أحد أن يجحد هذه الحقيقة الساطعة.

الوزن الحضاري العريق لسورية، يجعل مكانتها حاضرة، كمنبع من منابع البشرية والعمران الحضاري القديم المتجدد، هذا ما يدركه المفكرون الأكثر وعياً ومعرفة والمؤرخون المنصفون المنزهون عن الضغائن والأحقاد والمرامي الاستعمارية.

سورية اليوم تنتصر على أعدائها، تنتصر عسكرياً وسياسياً وثقافياً، وتؤكد حضورها الإنساني العظيم، وبكل هذه الأبعاد العميقة تسطر في سفر الوجود صفحتها الجديدة التي سيكون لها أثرها على الحاضر وعلى ما هو قادم من الأيام.

كلمة العدد

الفلسفة الشرسة

ناظم مهنا
رئيس التحرير

في قصيدة «آرثر رامبو» بعنوان «ديمقراطية» تَرِدُ هذه العبارة: الفلسفة الشرسة، على لسان أحد الجنود الغربيين، المرتزقة أو المتطوعين في حملات موجّهة لغزو الشعوب الأخرى. إنه نقد «رامبو» لديمقراطية الغرب، كما جاء في هامش القصيدة الذي وضعه مترجم أعماله الكاملة إلى العربية «كاظم جهاد».

لكن، هل توجد فلسفة شرسة، وكيف؟

للنظر إلى العالم، بعيني «رامبو» من القرن الثامن عشر أو بعيني غيره من المعاصرين، شعراء أو غير شعراء، نجد أن العالم لا يزال، رغم القفزات الكبرى في التطور التقني، حافل بالآلام والعذابات والحروب، وتتحمل الأفكار والسياسات السائدة، قسطاً كبيراً من المسؤولية عن هذا التدهور المحير الذي يلاقي الهجاء الدائم من الشعراء ومن الناس الأكثر حساسية. وهم يواجهون هذا الكم الهائل من الفكر الشرس العدواني والتبريري، ومن أنساق فلسفية كبرى من التفكير السلبي واللاعقلاني والمعادي للإنسان وللطبيعة.

أي فلسفة استعلائية تنال من مكانة الإنسان المعذب، وتتشفى بعذاباته وضعفه، هي فلسفة شرسة، وأي فلسفة تمجد علاقات القوة وتصطف مع الأقوى وتبرر

الحروب والعدوان، بحجة أنها حروب استباقية أو حروب عادلة، أو بحجة نشر قيم دولية، هي فلسفات شرسة ومتهافتة، والفيلسوف الذي يردد: «أنا وحدي الموجود» أو يجهر بالقول: «الآخرون هم الجحيم» هو فيلسوف شرس وعدواني مهما غلف فلسفته وخطابه اللغوي بالشعرية. فلسفة الاستعمار الجديد، فلسفة الإمبريالية، فلسفة الأقنعة التي تُجمّل نفسها وتدعي الهجوم على البعد الرومانتيكي والتنويري في الإنسان وتتهم الآخرين بـ«الخشبية» أو «الشعبوية»، مهما بدت جذابة وبراقة، فهي متهافته وربما أقل مستوى من الشعبوية التي تهاجمها.

يرى أحد المفكرين المعاصرين، أن عصرنا الحالي مليء بازدراء التفكير، وأن منسوب التفاهة الفكرية مرتفع إلى حد كبير. إنه زمن الضحالة على حد تعبير «جان بوديار».

لكن، ورغم كل ما يقال، وما يكتب من هجائيات لهذا العصر لا بد من ملاحظة أننا أمام معطيات جديدة وطرائق مستحدثة ومتعددة من التفكير الفلسفي، يتم من خلالها الهجوم الكاسح على الأنساق القديمة من التفكير. الشك هو العنصر السائد في التفكير الجديد، ورغم أهمية هذه الريبية في حركية أي تفكير، إلَّا أنها تحمل وجهاً من الشراسة، لا سيما أنها تنمو في جو من التباين والفوضى والشقاق.

نحن في زمن بلغ فيه الشك والارتياب الشامل الذروة، حتى جاز أن نقول مع المعري: «ما من يقين» ومع «بتلر ييتس»: «المركز يتفتت والخيرون يفتقدون أي يقين...» ومع ذلك، نحن أيضاً في حقل جنائزي حاشد بالتفاصيل والجزئيات، الشاردة، المفككة الخالية من التناغم. ويتم معها السعي لتكريس يقينيات لا قيمة لها في دنيا المعرفة، وهذا كله مجتمعاً يضعنا في هذا الجو الفكري المقلق والشرس في النهاية.

«ألبرت اشفيتزر» صاحب كتاب فلسفة الحضارة، يرى أنه في حوالي منتصف القرن التاسع عشر بدأ التفاهم والتعاون المتبادل بين المثل الأخلاقية والحقيقية الواقعية يتداعى، وخلال العقود التالية اختفى هذا التفاهم شيئاً فشيئاً حتى أعدم نهائياً. ويقول: «لقد أفلست الحضارة دون مقاومة ودون شكوى، وإن العامل الحاسم في إحداث هذه النتيجة، هو انصراف الفلسفة عن القيام بواجبها».

إنَّ عالم الإمبريالية هو عالم استبدادي مطلق اليد في استخدام القوة ضد العالم والدول والأفراد، والثقافة كما «الميديا» تجير فيه لصالح هذا الطغيان الشمولي للقوة الصلفة. والإمبريالية تمتلك طاقات فوق طبيعية تحشدها لخدمة نزوعها العدواني الموجه ضد كل شيء، وفي القرن التاسع عشر كتب أحدهم واصفاً الرأسمالية بأنها حبلى بالحرب كالسحب الحملة بالمطر.

من تجنيد المرتزقة الفكريين والقتلة الاقتصاديين إلى جانب القوة العسكرية وفي خدمتها. إن الفكر الشرس الذي أشار إليه «رامبو» هو فكر في خدمة السياسات العدوانية. إنَّ الإمبريالية تجعل العالم يعيش دائماً في خطر، وتستهويهم عبارة: «العيش على حافة الخطر»، وهي من العبارات التي تتردد كثيراً اليوم، لا سيما عندما نتحدث عن السياسات الغربية والأمريكية بشكل خاص. في الوقت الذي يحتاج فيه العالم إلى الاستقرار والسلام، أو «الموت السعيد» إن لم يكن هناك مهربٌ من الموت الإمبريالي.

في كتابه الشهير «الإنسان ذو البعد الواحد» الذي لا يزال تأثيره حتى اليوم، يقول «هربرت ماركوز»: «إذا أردنا أن نكتشف الصلة بين أسباب الخطر وتنظيم المجتمع، فلا مفر لنا من الاعتراف بأن المجتمع الصناعي المتقدم لا يخسر شيئاً من غناه وازدهاره في الوقت نفسه الذي يؤبد فيه شبح الخطر».

ونحن هنا إذ نسلط الضوء على الفكر العدواني، أو الفلسفة الشرسة بالعودة إلى العنوان، هذا من منطلق الرأي القائل إن الكشف عن جذور الشر والعدوانية يؤدي إلى تفكيكها وتقليل خطرها.

اليوم تواجهنا الشراسة والعنف في كل مكان، ونتعثر بها عند كل منعطف، وأينما نظرنا نراها تطل برأسها من النوافذ والشرفات. إن الشراسة حاضرة بقوة في الممارسة اليومية، في اللغة، في التفكير، في الفن، في الأدب وربما في كل شيء. ونحن نعيش في أقصى حالات القلق، وأمامنا هذا الكم الهائل من القتلة المتحالفين، ومتعددي الجنسيات. ونحن نلحظ اليوم أن بعض الدول تدّعي مواجهة الإرهاب ومحاربته، وهي في الواقع تفعل عكس ما تقول.

إنه عالم خالٍ من القيم، مُفرّغ من أيّ معنى، وما كان له أن يبلغ هذا الخواء المتشامخ لولا تواطؤ النخب الثقافية العالمية مع قوى الهيمنة والنفوذ على حساب الثقافة التنويرية ذات الأهداف الإنسانية. يصر بعض أتباع الفكر الشرس على التمسك بالروابط المتينة مع الإنسان البدائي، ضاربين بعرض الحائط الإنجازات البشرية التي يفترض أنها أشادت مدنية راسخة الأسس، ولكن هؤلاء المفكرين السلبيين والعدميين الذين يدّعون الواقعية، ويرددون العبارة الأثيرة: «إن كل ما هو واقعي عقلاني» يقودهم الأمر إلى أن كل ما يجري في التاريخ من أخطاء وخطايا وحروب هو مبرر، وعلى الفكر أن يجد له التفسيرات المقنعة! هذا الفكر التبريري، هو أيضاً من تجليات الفكر الشرس الذي يمجد الوقائع المادية على حساب الإنسان.

لكن أمام كل هذا الانتشار للفكر الشرس، أما من أمل، أما من حل لما نحن عليه، وكيف نواجه هذه القتامة أو الحلكة التي تنغص حياة العالم؟!

يبدو لي أن الإنسان لا يستطيع أن يفقد الأمل أبداً، مهما بدا الجحيم مطبقاً. الأمل والحلم بالغد الأفضل هو سلاح الإنسان في مواجهة أي حصار. المفكرون الإيجابيون يتحدثون عن الحلم والأمل بشكل آخر، كل على طريقته، فيلسوف الأمل «أرنست بلوخ» وصاحب كتاب «مبدأ الأمل» الذي دعا إلى إقامة تحالف بين الإنسان والطبيعة، يرى أن الحاجة إلى الحلم واليوتوبيا ستظل حية في وعي الإنسان، والحلم بالعدالة لا يندثر، ويذهب بالأمر إلى أبعد من ذلك ليقول من غير المسموح للإنسان بالتشاؤم. وهذا المفكر الإنساني عدو لكل عنف وشراسة في التفكير وفي الممارسة الحياتية.

إذن، الإنسان الإيجابي المقاوم المسلح بالثقافة والأمل والحلم والحب، القادر على التأمل والتبصر هو الجدير بمقاومة هذا الانهيار الأخلاقي الذي يدفعنا إليه التفكير العدواني، والمطلوب التنبه من هذا الفكر الذي يتقنع، في كثير من الأحيان، بأقنعة شاعرية زائفة.

❁ ❁ ❁

اللُّغة الشِّعْريّة عنْدَ بَدَوِيّ الجَبَل

(محمّد سليمان الأحمد ١٩٠٣- ١٩٨٠م)

د. محمَّد عبد الله قاسم ❁



غَسَلَ الأسى قلبي وحَسْبُكَ بالأسى
من غاسلٍ حقدَ القلوبِ وماحِ
ووددتُ حين هوى جناحُ حمامةٍ
لو حَلَّقَتْ من خافقي بجناحِ
حُبٌّ قَدِ انتظم الوجودَ بأَسْرِهِ
أَسَدَ الشَّرَى وحمامة الأَدْوَاحِ

بدويّ الجبل

❁ كاتب وأستاذ جامعيّ.

بدويُّ الجبل محمَّد سليمان الأحمد (١٩٠٣- ١٩٨٠م) واحدٌ ممَّنْ بَسَطَ اللهُ لهم في البيان بَسْطاً، وبَحْبَحَ له رِزْقَهُ مِنْ مَوْهبة القول الدّفّاق وبليغ الكلام، ودَمَّث له الدَّرْبَ، ووَطَّأَ له الأَكْنَاف، فجاء شعرُهُ مثلَ الخمرِ تُحْدِثُ عجائب في النفس وبدائع في الرُّوح.

وقد تَدَفَّقَتْ أقلامُ الكَتَبَةِ وشهاداتُ المُنْصفين تُثْني على شعر البدويّ الثّناءَ الجمَّ، وتنصُّ على السِّحرِ الذي يَغْشَاهُ، والفِتْنَةِ التي يُحدثُها في قلوبِ سامعيه.

فقد قال **شفيق جبري**[1]: «إنَّ بدويّ الجبل شاعرٌ لا يُدانيه شاعر من شعراء هذا العصر. في شعر البدويّ ديباجة الشريف الرّضيّ، والشريف الرّضيّ أشعر شعراء قريش، لا، بل هو شاعر قريش».

وقال **أحمد شوقي**: «ده شاعرٌ أَفْهَمُهُ»!

وقال **بشارة الخوري**: «إنَّ الشعراءَ في سورية كأصابع الكفّ الواحدة عدداً وحجماً، وبدويّ الجبل إحدى هذه الأصابع؛ في نفسه شاعران إذا انتصر أحدهما للقديم اعترضه نصير الجديد، فما خرجت القصيدةُ من نفسه إلا وعليها طابع الشّاعرين».

وقال **عمر أبو ريشة**: «ديباجةٌ مُشْرِقَةٌ، وأسلوبٌ متينٌ، وإحساس مرهف، يقف في الصّفّ الأوّل من شعراءِ العالم العربيّ».

وقال **شاكر مصطفى**[2]: «هذا سيِّد شعراء العرب دون منازع. إنَّه الحُجَّةُ الواحدةُ الباقية في يد المدرسة الكلاسيكية. نسيج البحتريّ الموشّى لم يكن له من مكان في هذا العصر لولاه. وهو يجرُّ وراءَه ربعَ قرنٍ من أمجاد القافية. كل بيت عندَه كالزَّهرة الأنيقة، كالكأس المُتْرَعَةِ، فيها اللون والتّويج النَّضيد، وفيها العِطْرُ والنشوة الأخيرة. سألته مرّةً: أنَّى لك الشّعر؟ فقال: من بيت أبي. إنَّ أعجب ما فيه لغةٌ مِطْواعٌ تمنحه ما يشاء من اللَّفظِ الأنيق حيث يشاء، ومعنًى في نعومة الحُلُمِ الرَّيَّان».

وقال **محمَّد مهديّ الجواهريّ**[3]: «في العراق لم أحسَّ بمنافسةِ أحدٍ. لقد كنت أُريد أَنْ أَلحقَ بالشعراء وأنا صغير، وغطّيْتُ عليهم وأنا كبير. أمَّا في العالم العربيّ فربّما كان شوقي من النّاحية الفنّيّة، وليس من النّاحية النَّفسيّة أو السياسيّة أو ناحية الموهبة. أمَّا بدويّ الجبل فقد أَحْسَسْتُ بضيقٍ مِن وجوده، وحسبتُ له حساباً».

وقال **شكيب الجابري**: «شاعرٌ فَحْلٌ ديباجتُهُ صُنِعَتْ من مخملٍ عريق لا يُدانيه أيُّ قماشٍ آخر».

ولــو ذهب المرء يستقصي مثل هذه الشهادات لكدَّه ذلك، ولفاته أكثرُ ممَّا قيَّده، ولا زلتُ أذكرُ أيَّامَ كنت طالباً ترنُّمَ أستاذي شيخِ العربيّة في بلاد الشّام الدكتور «محمَّد أحمد الدَّالي» بقصيدة البدويّ «خالقة»، وكان بعض أبياتها يُوقد فتنةً يصطلي بها قلبُه(٤):

مِـن نُـعْـمَـيَـاتِـكِ لـي أَلْــفٌ مُـنَـوَّعَــةٌ
وكـلُّ واحـــدةٍ دُنـيــا مِــنَ الــنُّــورِ
أُخَــادِعُ الـنَّـوْمَ إشـفـاقـاً عـلـى حُـلُـمٍ
حانٍ على الشَّفةِ اللَّمْيَاءِ مَخْمُورِ
وزار طَـيْـفُـكِ أَجْـفَـانـي فـعَـطَّـرَهـا
يـا لَـلـطُّـيُـوفِ الـغَـرِيْـرَاتِ الـمَـعَـاطِـيْـرِ

وكان يقــول عقب إنشاده بقلب ممتلئ وروح متوهّجــة: «البدويّ شاعر العصر غير مُدافَعٍ ولا منازع».

وممَّــا يُلْحَظُ على تلك الشهادات أنَّها جاءت مِن معاصرين ومِن شعراء، والمعاصرة التي يُذكر أنَّها حِجاب لم تمنع أولي النُّهى مِن أَنْ يُدْلُوا بدلائهم مُتْرَعةً بالحقّ، ولا يخفى ما يكونُ بيــن أبناء الصَّنْعة الواحدة من تقارص وتنافس ربَّما أدَّاهم إلى أَنْ يتجانفوا عن الحقّ، ومع هذا لم يَتَوَانَ الشعراء المعاصرون للبدويّ عن النَّصّ على فَضْلِهِ وشاعريّتِهِ، وقد قال السَّريُّ الرَّفَّاءُ:

ومَـلِـيْـحَـةٍ شَـهِـدَتْ لـهـا ضَـرَّاتُـهـا
والـفَـضْـلُ ما شَـهِـدَتْ بـه الأَعْــدَاءُ

خصائص لغة الشّعر عند بدويّ الجبل

١- الاتّساع في التّضمين:

التضميــن(٥): إشــرابُ لَفْظٍ معنــى لَفْظٍ، فيُعْطى حُكْمَــهُ، وفائدته أَنْ تــؤدّيَ كلمةٌ معنى كلمتين.

وقــال ابن جنّي(٦): ومن الحمل علــى المعنى بابٌ واسعٌ لطيفٌ، وهــو اتّصال الفعل بحرفٍ ليس مِمّا يتعدّى به؛ لأنّه في معنى فعلٍ يتعدَّى به. ويُسمَّى هذا الضَّرْبُ من الحمل التضمين.

قال بدويّ الجبل(٧):

ولقد تركتُ الشّعرَ وهْو مُحَبَّبٌ

مُذْ صارَ يَفْهَمُ فيه كلُّ بليدِ

قال بعضُ مَنْ علّق على البيت: «أبصر معي «فيه»، فهل يضعُها هنا شاعرٌ تمرَّسَ بالشّعر واللُّغة أم يقول: يفهمُه؟ ولكنَّها حداثةٌ لا يُحاسَبُ عليها».

لعمري لا يقول «يفهم فيه» إلّا شاعرٌ تمرّس بأساليب العربيّة، وقرأ الخصائص لابن جنّي، ذلك أنَّ البدويّ ضَمَّنَ «يفهم» معنى «يتقحّم» أو «يَلِجُ»، فعدّاه بـ«في»، ليجعل لفظ «يفهم» دالاً على معنيين؛ الأوّل: سلب الفهم عن المتقوّل في أمر الشعر، والثاني: تَقَحُّمُهُ فيما لا يُحْسِنُ من أمر هذه الصناعة. فانظر كيف اصطفّ المعنيان بعد تعدية الفعل «يفهم» بـ «في». ويبدو أنَّ البدويّ عنى هذا النّاقد اللّغويّ الذي يتعقّب شعره، ويغفر زَلَلَهُ لحداثة سنّه !!!

ترى هل يُخَطِّئُ هذا النَّاقد «أبا كبير الهذليَّ» حين قال في «تأبَّط شرّاً»:

حَمَلَتْ بِه في ليلةٍ مَزْؤُوْدَةٍ

كرهاً وعقدُ نطاقِها لم يُحْلَلِ

مِمَّنْ حَمَلْنَ بِه وهنَّ عواقِدٌ

حُبُكَ النِّطاقِ فشَبَّ غَيْرَ مُهَبَّلِ

لقوله تعالى ﴿حملته أمه﴾ (سورة لقمان: ١٤)، فأبو كبير عدّى «حمل» بالباء، والبيان الإلهيّ عدَّاه بنفسه؟

ضمَّن أبو كبير «حمل» معنى «عَلِقَ»، فعَدَّاه بالباء، في إشارة منه إلى أَنَّ أمّ تأبَّط شرّاً حملت به، وهي كارهةٌ، وهذا يُفَسِّرُ شرّ تأبّط شرّاً المستطير، وذلك معتقد عند العرب أنّ الرجل إذا أتى امرأةً وهي لإتيانه كارهة، ثمّ وقع حمل، جاء المحمولُ بئيساً شرّيراً.

وهل يُخطِّئُ هذا الناقد اللّغوي الفرزدق في قوله:

كيف تراني قالباً مجنّي

قد قَتَلَ اللهُ زياداً عنّي

ضمّن «قتل» معنى «صَرَفَ»، فعدَّاه بـ «عن»، أي صرفه عنّي بالقتل.

٢- توظيفه ألفاظاً ذات دلالات تراثيّة غنيَّة:

قال بدويّ الجبل(٨):

يا مَنْ يَمُنُّ بوُدّهِ والشُّهْدُ. حين يَمُنُّ. صَابُ

الصَّــابُ(٩): شَجَرٌ إذا اعتُصِرَ خَرَجَ منــه كهيئةِ اللَّبَنِ، وربَّما نَزَتْ منه نَزِيَّةٌ أي قَطْرةٌ، فتقع في العين كأنَّها شهابُ نارٍ، وربَّما أَضْعَفَ البصر، قال أبو ذُؤَيب:

نـام الـخَلِيُّ فبتُّ اللَّيـلَ مُشْـتَجِـراً
كَـأَنَّ عينـيَ فيها الصَّـابُ مَـذْبُـوحُ

والمُشْتَجِرُ: الذي يضع يده تحت حَنَكِهِ مُذكّراً لشدَّةِ هَمّه.

فانظــر إلى هذه اللَّفظة المأنوسة «صاب» كم اختزنت من الدلالات، كيف سخّرها البدويّ نقيضاً للشَّهْد الذي هو العسل ما دام لم يُعْصَرْ من شَمْعِه، وهذا الجمع الحاذق بين الضّدّين يزيد المعنى وضوحاً، ويدلّ على حركة متصاعدة داخل النّصّ.

وقال أيضاً(١٠):

وخـفَّ إلـى ظِـلالِـكَ عَـبْـدُ شَـمْسٍ
يُـرِيْـحُ شُـجُـوْنَـهُ ظَـمْـأَى طِـلاحـا

الطَّلْحُ(١١): مصدر طَلِحَ البعيرُ إذا أعيا وكَلَّ، وبعير طِلْح وطَليح، وجمع طِلْح أَطلاح وطِلاح. ناقة طليح أسفار: إذا جَهَدَها السَّيْرُ وهَزَلَها.

استدعــى البدويّ لفظ «طِلاح» وهو وصــف للإبل التي هَزَلَها السيــر وأَنْضاها، ثمّ نقلهــا إلى حقل دلاليّ جديد، إذْ جَعَلَها حالاً للشُّجون التي كدَّها العطش وأَنْحَلَها الإعياءُ والنَّصَب.

٣ - عقد ألفاظه بألفاظ شعراء تمكّنت أشعارهم من نفسه:

قال البدويّ(١٢):

وعـلـى الـصَّـوافِـنِ فـتـيـةٌ عَـلَـوِيَّـةٌ
بِيْضُ الوجوهِ إذا جَـروا لم يُلْحَقُوا
شُـمُّ الأُنــوفِ فـمـا تَـأَبَّـى مَـــأْزِقٌ
إلّا بـسُـمْـرِهِـم اسـتُـبِـيْـحَ الـمَـأْزِقُ

ينظر إلى قول حسَّان في الغساسنة:

بيضُ الوجوهِ كريمةٌ أحسابُهم
شُمُّ الأُنُوفِ من الطِّرازِ الأوَّلِ

وقال أيضاً[١٣]:

فكأنَّها فيما تُزَخْرِفُ مِنْ مُنى
آسٍ تحاولُ كفُّه التجميلا

ينظر إلى قول المتنبِّي يصف الأسد[١٤]:

يَطَأُ الثَّرَى مُتَرَفِّقاً مِن تِيْهِهِ
فكأَنَّه آسٍ يَجُسُّ عليلا

لا يُسرع الأسد في مشيه لعزّته في نفسه وقوّته لأنَّه لا يخاف شيئاً، فكأَنَّه في لين مشيتِهِ طبيبٌ يجسُّ عليلاً يَرْفِقُ به ولا يَعْجَلُ.

مع ما يُلحظ من تباين الحقلين اللذين وردت فيهما الصورة، فالصورة عند البدويّ للنِّعَمِ التي تتلطَّف في زراعة الآمال والأمانيّ، وتُزَيِّنُها كأنَّها الطبيب الرّفيق الذي يتهلّل للمريض يُخْبِرُهُ بدنوِّ عافيته وارتداد صحّته.

وقال [١٥]:

وحديث كأَنَّهُ قِطَعُ الرَّوْضِ
تَنَوَّعْنَ أقحواناً ووَرْدا

وقال بشَّار بن بُرد:

وكأَنَّ رَجْعَ حديثها
قطع الرِّياضِ كُسِيْنَ زَهْرا

ولا ضير أَنْ يتوكّأ الشّاعر على نظيره مِمَّن خلا من الشعراء، يحاول الوقوف على أكتاف العمالقة، يقلّد صورهم وأساليبهم، ثمّ لا يلبث أَنْ يَعْرُجَ بها إلى سماوات جديدة، وقد فعل المتنبّي نفسه هذا حين قال[١٦]:

أزورُهم وسواد اللَّيْلِ يَشْفَعُ لي
وأنثني وبياضُ الصُّبْحِ يُغْري بي

قابــل أزورهم بأَنثني، وسواد الليل ببياض الصبح، ويشفــع لي بيُغْري بي، فجمع فيه بين الصنعة وحسن المعنى، وهو من شوارد بدائعه، وإنّ كان فيه ناظراً إلى قول ابن المعتزّ[١٧]:

لا تَـلْـقَ إلّا بـلـيـلٍ مَـنْ تُـوَاعِـدُهُ
فـالشَّمْسُ نـمَّـامـةٌ والـلَّـيـلُ قَـوَّادُ
كـم عـاشـقٍ وظـلامُ الـلـيـل يـسـتـرُه
لاقـى الأحـبَّـةَ والـواشـونَ رُقَّـادُ

الليل عند المتنبي شفيع له لأنَّه يستره عن الرقباء، وعند الانصراف يُشْهِرُهُ الصُّبْحُ وكأنَّه يُغريهم به حيث يُريهم مكانه، وأين هذه الصور من قول الأوَّل: «لا تَلْقَ إلَّا بليلٍ مَنْ تُوَاعِدُهُ» من المباشرة والخطابيَّة والصراحة الفجّة؟!

وقــد عُرف عن أبي العلاء الإغارة على معانـــي سابقيه، ثمّ صوغها بروحه، من ذلك قول الإمــام علــيّ: «الدّنيا جيفة، فمن طلبهــا فليصبرّ على مخالطة الــكلاب. أو الدّنيا والآخرة ضُرّتــان، إذا أرضيــت إحداهما أسخطــت الأخرى، لا بل هما أختــان، ولا يجوز الجمع بين الأختين».

قال أبو العلاء:

أَلا إِنَّـمـا الـدُّنـيـا تـشـابـهُ مَـيْـتَـةً
ونـحـنُ حـوالـيـهـا الـكـلابُ الـنَّـوابـحُ

٤- تكرار عبارات بأعيانها في غير ما قصيدة:

قال في قصيدة «إنّي لأشمتُ بالجبَّار»[١٨]:

ثـارات يـعـربَ ظـمـأى فـي مـراقـدهـا
تـجـاوزتْـهـا سُـقـاةُ الـحـيِّ نِـسْـيـانـا

وقال في قصيدة «يا وحشة الثأر»[١٩]:

ثـارات يـعـربَ ظـمـأى فـي مصارعها
تَـجَـاوَزَتْـهـا سُـقَـاةُ الـحـيِّ نِـسْـيـانـا

وقال في قصيدة «تلك الأقانيم الثلاثة»[٢٠]:

أَسْـهَـبْـتُـمُ بِـوُعُـوْدِكُـمْ وأَطَـلْـتُـمُ
ضِـدُّ الـبـلاغـةِ ذلـكَ الـتَّـطْـوِيْـلُ

وقال في قصيدة «أين أين الرعيل من أهل بدر»[٢١]:

هــادراتٌ بخُطْبَةِ المجدِ بَثْـرَاءَ

ويُـــؤذِي الـبـلاغـةَ الـتَّـطـويْـلُ

٥- كثافة التشخيص والشّغف بتراسل الحواسّ:

القصيـــدة البدويّة فتاة حسناء عذراء مُنَعَّمة مُتْرَفة يسحُّ منهـــا السِّحرُ سحًّا غَدَقاً طبقاً، تتدفّق عليها الحياة ساحرةً زاخرةً بالحسِّ البعيد الغور.

قال البدوي[٢٢]:

ومِــنْ لُبَـانـاتـيَ السَّـكرى مُصَـرَّعـةٌ

مِــن الـوَنَــى بيـن أَفْـيَــاءٍ وأَفْـنَــانِ

جعــل اللُّبانـــة وهي الحاجة شخصـــاً يشرب ويسكـــر ويُصَرَعُ ويمشـــي الهُوينى ويقع من الفتور!

وقال يبثُّ حفيده محمَّداً حنيناً متوهّجاً ولهفةً حرّى [٢٣]:

تـودُّ الـنّـجـومُ الـزُّهْـرُ لو أنّها دُمى

ليخـتـارَ منها الـمُـتْـرَفـاتِ ويَلْعبـا

فالنُّجـــوم تحبّ وتشتهي أنْ تستحيل دُمى يختار منها الحفيد ما يشتهي، لا أنَّ الحفيد هو الـــذي يتشهّى أنْ تستحيل النجوم دُمى يتخيّر منها ما يحلو. ونحو من هذا القَلْب البديع قولُ أعرابيّ في وصف امرأةٍ يُحبّها: «كاد الغزالُ يكونُها، لولا ما نَقَصَ منه، وتَمَّ منها».

ولست ترى مثل البدويّ يُعَبْقِرُ الألم، ويُحَسِّنُ الهمَّ، ويُنَضِّرُ الحُزْنَ [٢٤]:

بُـــوْرِكَ الـهــمُّ عَـبْـقَـرِيًّـا جَـــوَاداً

لا كـهــمٍّ أعـطـى قـلـيـلاً وأَكْـــدَى

وقال[٢٥]:

مـن هـمومـي مـا يَغْـمُـرُ الـكَـوْنَ بـالـ

ـعـطـر ومـنـهـا مَـــزَاهِـــرٌ وقِـيَـــانُ

وأنـــا الــوالــدُ الـرَّحـيـمُ وأَبْـنـائـي

هــمــوم الــحــيـــاةِ والأشـــجـــانُ

وقال(٢٦):

مُقْلتي يستحمُّ في دَمْعِها الطَّيْفُ
وتَــحْــنــو فــلا يــمــوتُ غــريــقــا

وقال(٢٧):

تَعُبُّ من حسنه عيني فإنْ سَكِرَتْ
أغفتْ على سندسيٍّ مِنْ أَساطيرِ
طيوبُها في زيارات الـرُّؤى نَزَلَتْ
من مُقلتيّ على أصفى القواريرِ
كــأنَّ همسَكِ في ريَّــاه وشوشةٌ
دار النَّسيمُ بها بين الأزاهيـرِ
تندى البـراءَةُ فيه فهْو منسكبٌ
من لغوِ طفلٍ ومنْ تغريدِ عُصفورِ
رشفتُ صَوْتَكِ في قلبي مُعَتَّقةً
لم تُعْتَصَرْ وضياءً غَيْرَ منظورِ

٦- شجاعة اللُّغة في شعر البدويّ:

البـدويّ حَسَنُ السَّبْـكِ، بليلُ الرِّيقِ، رقيق حواشي الكلام، أنيـق اللَّفْظ، سليم المَلَكة، مَحْضُ الطَّبـع، بصير باختيار الألفاظ، عليم بمواقع الكلـم، يتخيّر من الألفاظ أحسنها مسموعاً، لا أفصح منه نطقاً، ولا أبين منه عبارة، وفي مثله يصحُّ قول «المتنبِّي»:

نُطْقٌ إذا ما القولُ حطَّ لثامَهُ
أعطى بمنطقِهِ القلوبَ عُقُولا

أو قول أبي إسحق الصّابئ:

لك في المحافلِ منطقٌ يَشْفي الجوى
ويسوغُ في أُذُنِ الأَريبِ سُلافُهُ
فكأنَّ لفْظَكَ لُؤْلُؤٌ مُتَنَخَّلٌ
وكأنَّما آذانُنا أَصْدافُهُ

ولـمَّا كان رأس الشعر الطّبــع، وعمودُه الدُّربة، وجناحاه رواية الكلام، وبهاؤه تخيُّر اللفظ أخــذ البدويّ مــن كلّ أولئك بنصيب جعله أمير البيان، يمرق الشعر من فمه مروق السّهم من الرّميّــة، أعــذب من الماءِ، وأرقّ من الهواء، ولقد صدق من قال: لو أنَّ في الصّناعات صناعةً مربوبــةً لكانت صناعــة البيان ربّاً لكلِّ صناعةٍ! ومن شرف البيــان أنَّ صاحب السيف يزاحم صاحب البيان في قلمه، ولا يزاحمه صاحب البيان في سيفه!

قال البدويّ(٢٨):

إنَّ قلبي خميلةٌ تُنْبِتُ الأحــزانَ
ورداً ونــرجــســاً وشـقـيـقـا

لـو على الصخر نهلةٌ مِنْ جراحي
راح مُخْضَوْضِلُ الظِّلالِ وَرِيقا

شقائــق النُّعمان(٢٩): نبتٌ، واحدتها شقيقة، سُمّيت كذلــك لحُمّرَتِها على التشبيه بشقيقةِ البرق.

وقيل: واحده وجمعُه سواء. وإنما أُضيف إلى «النُّعمان»؛ لأنَّه حمى أرضاً، فكثر فيها ذلك.

وقيل: نَوْرٌ أحمرُ يُسمَّى شقائق النُّعمان، وإنّما سمّي بذلك، وأُضيفَ إلى النُّعمان بن المنذر، لأنَّه نزل على شقائق رملٍ قد أنبتتِ الشَّقِرَ الأحمر، فاستحسنها وأمر أَنْ تُحمى.

تَجَــرَّأ البدويّ على هذا اللفظ «شقائق النُّعمان» ثلاث مرَّات؛ حذف المضاف إليه، ورخَّم المضاف، ورخَّم «شقيق» في غير باب النداء، وقد قال علماء الضرائر: الترخيم في غير باب النِّداء ضرورة، وجعلوا منه قول أعشى تغلب:

أَلَــمْ يَـكُ غَــدْراً ما فعلتُمْ بشَمْعَلٍ
وقد خاب مَنْ كانتْ سريرتَه الغَدْرُ

وقال أيضاً(٣٠):

لا شقيقُ النُّعمان في غوطة الشّا
م ولا عــطــرُهُ ولا الــنُّـعــمــانُ

وقال أيضاً(٣١):

مُسَائِلاً عنه حتَّى قد عَيِيْتُ بِهِ
إرثَ الفلاسِفِ مِن هِنْدٍ ويُوْنَانِ

رخّــم «شقيق النُّعمان»، و«الفلاسف» في غير باب النّـــداء، أدَّاه إليه ما يلحق الشّاعر من الدَّهَشِــ فـــي حال خَلْقِ الشعر، ومن رنين لا يتورّع عن الخـــروج على تقاليد اللُّغة في مطارح شتّـــى من شعره دون أن يُذْهِبَ شيئاً من رَوَائِه، أو يُحْدِثَ أثلاماً فيه؛ قال ابن جنّي[٣٢]: «فمتى رأيتَ الشّاعرَ قَدِ ارتكب مثل هذه الضّرورات على قُبْحِها وانخراقِ الأُصُول بها، فاعلمْ أَنَّ ذلك علـــى ما جَشِمَهُ منـــه، وإنْ دَلَّ مِنْ وَجْهٍ على جَوْرِهِ وتعسُّفِهِ، فإنَّهُ مـــن وَجْهٍ آخَرَ مُؤْذِنٌ بصِيَالِهِ وتَخَمُّطِهِ، ولَيْسَ بقاطعِ دليلٍ على ضَعْفِ لغته، ولا قصورِهِ عَنِ اختيار الوجهِ النّاطقِ بفصاحته. بـــل مَثَلُهُ في ذلك عنـــدي مَثَلُ مُجْرِي الجَمُوْحِ بلا لجـــام، ووارِدِ الحربِ الضَّروسِ حاسراً من غيـــر احتشام. فهو وإنْ كان ملوماً في عُنْفِهِ وتَهَالُكِـــه، فإنَّهُ مشهودٌ له بشجاعته وفَيْضِ مُنَّتِه؛ أَلا تراهُ لا يجهلُ أَنْ لو تَكَفَّرَ في سلاحِهِ أَوْ أَعصم بلجام جَوَادِهِ لكان أقرب إلى النَّجاة، وأَبْعَدَ عن الملحاةِ، لكنَّه جَشِمَ ما جَشِمَهُ على علمه بما يُعْقِبُ اقتحامُ مِثْلِهِ إِدْلالاً بقُوَّةِ طَبْعِه، ودلالةً على شهامة نفسه».

وقد وقع مثل هذا الاستعمال في شعر امرئ القيس[٣٣]:

وعمرو بْنُ دَرْمَـاءَ الهُمامُ إذا غَـدَا
بذي شُطَبٍ عَضْبٍ كمِشْيَةِ قَسْوَرا

وهذا يُؤْنِسُك بشجاعة اللُّغة في شعر البدويّ، ولئن ظلّ الرّجل في وعاء الديباجة العربيّة الأُوْلى إنّه بدَّل باللّبن الذي فيه ماءً عَذْباً نَميراً ناضحاً بتفرُّد البدويّ وأنّه نسيجُ وحده وفريدُ دهـــره، وما يُشَمُّ من رائحة اللّبن الباقيـــة في الوعاء الجديدة لا تدلّ إلّا على اخضرار غصن بعد أَنْ غَذَتْهُ جذور الشجرة بماءِ الحياة[٣٤]:

مَـنْ مُبْلِـغٌ عـنّـي الرَّئيسَ قصيدةً
تـحـمي الـثُّـغـورَ وكـلُّ بَـيْـتٍ فَـيْـلَـقُ
وأنـــا الـــذي غـنَّــى الـشـآم فهزَّها
مـنـه الـبـيـانُ الـعـبـقـريُّ الـمُـؤْنِـقُ

«مَنْ مبلغ عنّي» نَسَبٌ صريح بين النَّجل والنَّاجل، وما سواه كائنات حيّة جديدة فُرادى.

بل ربَّما غادر الرّجل كلّ أولئك الجذور[٣٥]:

حضارةُ الدَّهْـرِ طِيْبٌ من خَلَاعتنا
وجـنَّـةُ اللهِ عِـطْـرٌ مِـنْ خَـطَـايـانـا

مِـن الـغـوايـة سلسلْنا هـدايـتَـنا
فـكـان أَرْشَـــدَنـا لـلـنُّـورِ أَغْـوَانـا

وقال مُبْتَدِعاً قِسْمَةً للقُبَل[٣٦]:

مِـــنْ قُـبْــلَـــةٍ خـائـنــةٍ مُـــرَّة
وقُـبْـلَـةٍ قـد تَـمْـتَـمَـتْ لا أَخُـــونْ
وقُـبْـلَـةٍ مجـنـونـةٍ فـي الـلَّـمَـى
وقُـبْـلَـةٍ وَادِعَـــةٍ فـي الـجـبـيـنْ
وقُـبْـلَـةٍ حَـمْـرَاءَ مِـثْـل الـلَّـظَـى
وقُـبْـلَـةٍ بـيـضـاءَ مِـثْـلِ الـيـقـيـنْ

ومِمّا أُخِذَ[٣٧] على لغة البدويّ قوله من قصيدة: «أطلَّ من حرم الرُّؤْيا فعزَّاني»:

صَحِبْتُ فيكِ شبابي والهَوَى ومُنًى
لُعْسَ الشِّفاهِ وظِـلاًّ غَـيْـرَ ضَحْيَانِ

«العلّـة في قوله «ضَحْيَانِ»، إذ إنَّهُ كما في القاموس وغيره من المعاجم: اسْمُ مَنْ يأكلُ في الضُّحـى لا غير. وهـو معنًى لا يقصدُ الشّاعر إليه نظراً لما تقـدَّم عليه من القرائن، وكلُّها ترمي إلى الأمل والشباب والفتوّة، ولا أثر للأَكْلِ فيها» انتهى ما قاله النَّاقد.

الضَّحَـاءُ[٣٨]: إذا امتـدَّ النَّهارُ وكَـرَبَ أَنْ يَنْتَصِفَ. أو ارتفع النّهار، واشتـدَّ وَقْعُ الشَّمس. والضَّحَـاءُ أيضاً: الغَدَاءُ، وهو الطّعام الذي يُتَغَدَّى به، سمِّي بذلـك؛ لأنَّه يُؤكَلُ في الضَّحَاءِ. ورجل ضَحْيَان: إذا كان يأكلُ في الضُّحى.

إلى نحو هذا احتكم النَّاقد اللّغويّ في مؤاخذة البدويّ على استعمال «غير ضَحْيَان» وصفاً للظّـلّ، وإذا كان مَنْ يأكل في الضَّحَاء وقت ارتفـاع الشمس يُسمَّى ضَحْيان، وهو وصف يدلّ على الامتلاء نحو شبعان، والامتلاء أو الخُلُوّ أحد الأغراض التي وُضع لها بناء «فَعْلان»= فما الذي يمنع أَنْ يُقال للظّلّ الكائن في مثل هذا الوقت من النهار: الضَّحْيان؟ وفي أساس البلاغة مـا يقطع بصحَّة هذا الاستعمال وصوابه، يقال: شجرةٌ ضاحيـةُ الظِّلِّ، أي لا ظلَّ لها. وغير ضَحْيان صارت هَهُنا بمعنى ظلّ ظليل، أَوْ ظلّ وارف.

ومن القصيدة نفسها أُخذ عليه[٣٩]:

مُـدّي ظِـلالَـكِ يَـنْـعَـمْ فـي غلائلِها
صَرْعى الرَّدى مِن أَحِبَّائي وأَخْداني

فالغلائل عند النَّاقد الدّرع أو مساميرها الجامعة بين رؤوس الحَلَقِ أَوْ بطائن تُلْبَسُ تحتها، وجميع هذه المعاني بعيدةٌ عمّا يقتضيه البيت(٤٠)!

وفاته(٤١) أنَّ الغِلالة شِعار يُلْبَسُ تحت الثوب لأنَّه يُتَغَلَّلُ فيها أي يُدْخَلُ.

وعــن ابن الأعرابيّ: الغِلالة: الثوب الذي تشدُّه المرأة على عجيزتها تحت إزارها تُضَخِّمُ به عجيزتها. ومن المجاز: «قولوا للحلائل لا يَبْرُزْنَ في الغلائل»!

وهَبْــك أيُّهــا النَّاقد لم تقف على هذه المعاني التي تعانق السِّيــاق وتلتاث به التياثاً= أما يحســن بك أَنْ تتلطّــف في التأويل وقد نقلت: «الغلائل بطائــن تُلْبَسُ تحت الدروع»، فتقول: وإنما سُمِّيَ لباس المرأة الذي يلي جسدها غلائل؛ لأن جسدها والدّرع كليهما يُرشق بالسهام ويُنْضَحُ بالنّبال، الجسد بسهام العشّاق، والدّرع بسهام المقاتلين، وقد التمس مثل هذا التأويل المتنبّي قِدَماً حين علّل تسمية غطاء العين بالجفن والجفن غطاء السيف، قال:

ولذا اسْمُ أَغْطِيَةِ العُيُوْنِ جُفُوْنُها
مِـنْ أَنَّـهـا عَـمَـلَ الـسُّـيُـوفِ عَـوَامِـلُ

وأُخِذَ عليه(٤٢):

.... لـغَـدَتْ
نُعْمَى الجِنَانِ وبُوسى العَيْشِ سِيَّانِ

رفع «سِيَّان»، وحقُّها النصب «سِيَّيْنِ»، لأنها خبر غدت.

وليس يصحّ تخطئة البدويِّ دون النظر في أساليب العرب، وما قال النُّحاة فيها، فقد رُوي قول حسّان بن ثابت(٤٣):

كــأنَّ سُـلافـةً مـن بـيـتِ رأسٍ
يـكـونُ مِـزَاجُـهـا عَـسَـلٌ ومـاءُ

برفــع «مزاجُها»، وخُرِّجَ علــى أَنْ يُضمر في «يكون» الشأن والقصّــة والسّلافة، والجملة الاسميّة (مزاجُها عسلٌ وماءٌ) خبر. وكذا في قول البدويّ اسم «غدت» ضمير القصّة، والجملة الاسميّة (نُعمى الجنانِ وبُوسى العيش سيّان) خبر غدت.

ومن نظائره:

إذا مـا الـمـرءُ كـان أَبُــوهُ عَبْسٌ
فـحَـسْـبُـك مـا تُـريـدُ مـن الـكـلامِ

ووصف سيبويه قول العُجير[٤٤]:

إذا متُّ كان النّاسُ صنفانِ شامتٌ
وآخـر مُـثْـنٍ بـالـذي كـنـتُ أصنـع

سمعناهُ مِمَّنْ يُوثَقُ بعربيته.

وقال هشام أخو ذي الرُّمَّة:

هي الشِّفاءُ لدائي لو ظَفِرْتُ بها
ولَيْسَ منها شفاءُ النَّفْسِ مبذولُ

وأُخِذَ عليه[٤٥]:

ألحَّ بي السُّقْمُ حتّى لا يفارقُني
وراح يَنْسِجُ قَبْلَ الشَّيْبِ أكفاني
عَفَّى على نَزَوَاتِ النَّفْسِ جامحةً
إلّا اهتزازَ خليعِ الحُسْنِ نَشْوَانِ

قد استُعمل «عفّى على» بمعنى امِّحاءِ الأثر ودروسه متعدّياً بـ على، قال أبو نواس[٤٦]:

رَسْمُ الكرى بينَ الجُفُونِ مُحيلُ
عَفَّى عليه بُكاً عليك طويلُ

ويُقال[٤٧]: عفَّى الله على أثر فلان، محا ذكره.

على أنّي كأنّي بالبدويّ ذَهَبَ إلى أبعدَ مِمَّا رامه هذا المتأوِّلُ عليه، وهو أنّه ضمَّن «عفَّى» معنى «جَثَمَ أَوْ أَطْبَقَ»، فعَدَّاهُ بـ على، وهو مِمَّا يتعدّى ولا يتعدّى، أي يأتي متعدّياً لمفعولٍ صريحٍ، أَوْ لازماً، عَفَتِ الرياحُ الدّيارَ، وعَفَتِ الدّيارُ. فلمّا عدَّاه بـ على زاد المعنى مَعْنًى جديداً، فالمعنى الأوَّل امّحاء أثر النزوات بفعل السُّقم والمعنى الثّاني أنّ السُّقم جاثم على الشاعر لا يبارحه، ولا يمكِّن أيَّ نزوة من الإنتاش أو الولادة.

فتأمَّل ما رام من تعدية عفّى بعلى، وما أضافه بهذا الإشراب على السّياق من دلالة مضاعفة، وما رام النَّاقد المتعبِّد؛ بمتاحف اللُّغة دون أنْ يلمح ما فيها من حركة الجريان والتصميم على العيش!!!

وأُخِذَ عليه:

ومـا تَـنَـبَّـهَ حـتّـى رَاعَـــهُ وَهَـجٌ
والشَّمْسُ حَلْيُ رُبىً خُضْرٍ ووِدْيَـانِ

جمع واد على وديان، والمسموع أودية، ووديان عامّيّ لا أثر فيه للصّحّة.

ومـــا جرى البدويّ عليه أَنَّ سلطان الخطأ المشهـــور أقوى من سلطان الصواب المهجور، والكلمة إذا سادت واستبدَّت بالألسنة حتى لا يمكن أَنْ تذرها صارت ببنائها المخالف للقياس ومعناها المستحدث فيها عُرفاً، وربّما بَطَلَت الحقيقة بسُلطان العُرْف.

ويَبِّـــنٌ أَنَّ هذا النَّاقـــد وأَضرابه كعَبَدَةِ الأَوثـــان لا يريدون أَنْ يُمَسَّ مَعْبُوْدُهم بأدْنى ملامسة، ولا يريدون له الحركة ولا النُّهُوض ولا حتى أَنْ ينضحَ ذبابةً إذا وقفتْ على أنفه. ولعمـــري إنَّ في هذا مجانبةً للصَّواب، ووَأْداً لروح اللُّغـــة، وحبساً لها عن النّموّ ومعانقة الشمس، وقد رأينا كيف أسلم الناقد نفسه لما وقع عليه في معجمات العربية دون النظر في أبوابها وأساليبها التي فيها من المرونة والرّحوب ما يُمكّنها من استيعاب كلّ لحظات الوعي الهاربة من ساحة اللاشعور، وباب التضمين وَحْدَهُ يزيدك أُنْساً بجمال هذه اللُّغة، ويكشف لك أنّ هذا اللِّسان العربيّ مِطْواعٌ ينقاد انقياد النّسيم لمن تمرَّس بفنونه وأَساليبه وأسراره.

قال بدويّ الجبل(٤٨):

شـادٍ علـى الأَيْـكِ غَـنَّـانا فأَشْجانا
تـبـارك الـشِّـعْـرُ أطـيـابـاً وأَلـحـانـا
أيـطمعُ الـشِعـرُ بـالإحسانِ يَـغْـمُـرُهُ
والـشّـعْـرُ يَـغْـمُـرُ دُنـيـا اللّه إِحسانا
لـو شـاء عَـطَّـرَ هـذا الـلَّـيـلَ غـالـيـةً
ونَـضَّـرَ الـرَّمْـلَ أَشْـواقـاً ورَيْـحـانـا
لـو شـاء نَـمْـنَـمَ هـذا الـنَّـجْـمَ قـافـيـةً
ونَـغَّـمَ الـفَـجْـرَ أحـلامـاً وأَوْزانـــا
ولو سقى الشمس من أحزانِهِ نَدِيَتْ
على هجيرِ الضُّحى حُبّا وتَحْنانا

وقال من نظر إليه(٤١):

تبارك الشعرُ ما أندى شمائلَهُ
وما أرقَّ وما أسخى عطاياهُ
إذا عَرينا لَبِسنا مِنْ مطارِفِهِ
وإنْ عَطِشْنا سقانا من مُصَفَّاهُ
وإنْ تَعِبْنا وملَّ الدَّرْبُ مَدَّ لنا
من ظلِّه فاتّكأنا في حناياهُ

آمن البدويّ بالشعر ضَرْباً من النُّبُوَّة التي تهدي إلى الحقّ، وتُضَمِّد الجراح، وتُواسي المحزون، ولمّا كان الشعر وَحْيًا لم يكن يُواتيه كلّ حين، تتقدح الفكرة في رَوْعِه، ثمّ تتدفّق الصور وتتزاحم في مخيلته، حتّى إذا تحرّكت شهوة القول حلّق في سمائه، فلا يأكل إلا نزراً، ولا ينام إلّا لِماماً، ولا يشرب إلّا حسوة طائر، فيأتي مولوده القصيدة أبهى ما يكون، وأنضر ما يسرّ، وربّما لا يُواتيه، ويتأبّى عليه يوماً أو أسبوعاً، فإذا رضي عنه إله الشّعر أو شيطانه على وفاق تعبيره، وانسكبت دموعه كانت مطالع القصائد. وقد قال «خالد بن عبد الله القسري»: «إنَّ هذا الكلام يجيء أحياناً، ويعسر أحياناً، وربّما كُوبِرَ فأبى، وعُولج فنبا، والتّأنّي لمجيئه خيرٌ من التّعاطي لأبِيِّه، وتَرْكُهُ عند تنكُّرِه أفْضَلُ مِنْ طلبه عِنْدَ تعذُّره، وقد يختلطُ مِنَ الجريءِ جَنَانُه، وينقطعُ من الذَّرِبِ لسانه، وسأعودُ فأقول».

هذه لغة البدويّ حبٌّ ولوعة وأسًى وخمور وعطور وأنداء وظلال وقُبَل وأيك وشجن ونهد وطُيُوب وطُيُوف وألحان وأقحوان ولؤلؤ ومتارف، ألفاظ اغترفها مِنْ حوض الطّبيعة، ومِنْ محفوظه الزّاخر، ومِن اقتدارٍ على الاشتقاقِ والتوليد والمجاز وتراسل الحواسّ، على نحو منقطع النّظير، جعل أشعاره وأبياتاً كثيرة من قصائده سيّارةً على ألسنة رواة الشّعر ومتذوّقيه يستشهدون بها في غير مقام تقدّم لهم الحُجّة الدّامغة والبيان السّاحر الآخذ بمجامع القلب.

وكل قصيدة من قصائده دنيا من النّور، وتستحقّ أنْ تُخَصّ بدراسة مُفْرَدَة على حيالها، فالبدويّ قمّة من قمم الشّعر العربيّ عَقِمَتْ عبقريّة الشعر أنْ تُنْجِبَ بعدَ المتنبّي غَيْرَهُ.

الهوامش

١- بدويّ الجبل حكاية شاعر، (٨، ٢٨، ٤٣).

٢- بدويّ الجبل آثار وقصائد مجهولة، (٣٩٠).

٣- بدويّ الجبل آثار وقصائد مجهولة (٣٩١).

٤- ديوانه، (٥١٧).

٥- المغني، (٨٩٧).

٦- الخصائص، (٢/٤٣٥).

٧- بدويّ الجبل حكاية شاعر، (٤٠).

٨- ديوانه، (٧٩).

٩- اللِّسان (ص و ب).

١٠- ديوانه، (١٢٩).

١١- اللِّسان (ط ل ح).

١٢- بدويّ الجبل آثار وقصائد مجهولة، (٢٦٠).

١٣- ديوانه، (٤٣٥).

١٤- شرح ديوانه للواحدي، (١/١١٦).

١٥- ديوانه، (٢٧٢).

١٦- شرح ديوانه للواحدي، (١/٣١٦).

١٧- أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم للصوليّ، (١/٢٢٥).

١٨- ديوانه، (٨٦).

١٩- ديوانه، (١٥٨).

٢٠- ديوانه، (٦٤٦).

٢١- ديوانه، (٢٩١).

٢٢- ديوانه، (٣٩٧).

٢٣- ديوانه، (١٨٨).

٢٤- ديوانه، (٢٧٣).

٢٥- ديوانه، (١١٨).

٢٦- ديوانه، (٣٠٣).

٢٧- ديوانه، (٥١٧).

٢٨- ديوانه، (١٣٩).

٢٩- اللِّسان، (ش ق ق).

٣٠- ديوانه، (١١٥).

٣١- ديوانه، (٤٠٥).

٣٢- الخصائص، (٢/٣٩٢).

٣٣- ديوانه، (٣٩٤)، وضرائر الشعر لابن عصفور (١٣٩)، وفي رسالة الغفران (٣٢٢): «ليس بموضع الحذف، وقلّما يُصاب في أشعارهم مثل ذلك».

٣٤- ديوانه، (١٦٣).

٣٥- ديوانه، (١٤٩).

٣٦- ديوانه، (٤٦١).

٣٧- ديوانه، (٣٩٦)، وبدويّ الجبل آثارُه وقصائد مجهولة، (٣٦٩).

٣٨- اللِّسان والأساس، (ض ح ي).

٣٩- ديوانه، (٣٩٧).

٤٠- بدويّ الجبل آثار وقصائد مجهولة، (٣٦٩).

٤١- اللِّسان والأساس، (غ ل ل).

٤٢- بدويّ الجبل آثار وقصائد مجهولة، (٣٦٩- ٣٧٠).

٤٣- الكتاب، (١/٤٩).

٤٤- الكتاب، (١/٧١).

٤٥- ديوانه، (٣٩٦)، وبدويّ الجبل آثار وقصائد مجهولة، (٣٦٩).

٤٦- الصّناعتين، (٣٠٢).

٤٧- اللِّسان، (ع ف ي).

٤٨- ديوانه، (١٤٧).

٤٩- منارات شعرية، (٧).

جريدة المصادر والمراجع

- أساس البلاغة للزمخشريِّ، تحقيق عبد الرّحيم محمود، دار المعرفة، بيروت.
- أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم، للصّوليّ، تحقيق ج. هيورث دن، القاهرة، (١٩٣٦م).
- بدويّ الجبل آثار وقصائد مجهولة، هاشم عثمان، رياض الرّيّس للكتب والنشر، بيروت، (١٩٩٨م).
- بدويّ الجبل حكاية شاعر، زهير المارديني، بيسان للنشر، بيروت، ط١، (١٩٩٧م).
- الخصائص، لابن جنِّي، تحقيق محمّد عليّ النّجّار، دار الكتب المصريّة، (١٩٥٢م).
- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، (١٩٥٨م).
- ديوان بدويّ الجبل، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، ط١، (٢٠١٦م).
- رسالة الغفران، لشيخ المعرَّة أبي العلاء، تحقيق بنت الشّاطئ، دار المعارف بمصر، ط٧، (١٩٨١م).
- شرح ديوان المتنبِّي، للواحدي، دار صادر، بيروت.
- الصّناعتين، للعسكريّ، تحقيق السّيّد محمّد أمين الخانكيّ، طبعة الأستانة، (١٣٢٠هـ).
- ضرائر الشعر، لابن عصفور، تحقيق السّيّد إبراهيم محمّد، دار الأندلس، بيروت، (١٩٨٠م).
- الكتاب، لسيبويه، تحقيق عبد السَّلام هارون، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب (١٩٦٦م).
- لسان العرب، لابن منظور، دار صادر، بيروت.
- مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب، لابن هشام، تحقيق محمّد عليّ حمد الله، ومازن المبارك، ومراجعة سعيد الأفغاني، دار الفكر، بيروت، (١٩٦٤م).
- منارات شعريّة، عطيّة مسّوح، دار الينابيع، دمشق، ط١، (٢٠١٧م).

شعر الأطفال عند شوقي بغدادي

بيان الصفدي ✿



جاء الشاعر «شوقي بغدادي» إلى شعر الأطفال بعد رحلة طويلة مع الشعر للكبار، وهو يقدّم مادة أدبية للون جديد من الفن لم يعرفه أدبنا المعاصر إلا قليلاً، وإذا عرفنا أنه معلم فإننا سنرى في خياره شيئاً من الإيمان برسالة تربوية يؤديها، ولا بد من الاعتراف أن الكتابة للطفل قد كسبت كثيراً من انتماء هذا الشاعر ذي التجربة الشعرية العميقة والطويلة لمهنة التعليم، مما يعزز صلابة الخطوات التي يخطوها شعر الأطفال تحديداً بعد أن كثر المتنطّعون الذين تحتاج أن تعلمهم دروساً أولى في الكتابة، فما بالنا بالكتابة للطفل!

إنَّ مساهمة الشاعر هذه تعني فيما تعنيه قدرته على التجدُّد والانتماء إلى عالم الطفولة، بما يمثله من رهافة وانفتاح على جمال الحياة، والرغبة في رفد هذا اللون الجديد بخبرة شاعر له باعه في عالم الشعر.

✿ شاعر سوري.

فما هي خلاصة القول في شعره للأطفال؟

أصدر الشاعر ثــلاث مجموعات شعرية للأطفال صدرت عن وزارة الثقافة، اثنتان ضمن سلسلة كتــاب أسامة الشهري همــا «عصفور الجنة» عــام (١٩٨٢م) و«القمر على السطوح» عــام (١٩٨٤م)، وكان قد نشر عدة قصائد -لــم يضمها كتاب- في مجلة «أسامة» وعلى نحو متباعــد، ثم انقطعت المساهمــات لتعود منذ عام (٢٠٠٣م) بعدد مــن القصائد والحكايات الشعرية شكلت انعطافاً فنياً في شعره للأطفال، ثم صدرت مجموعته الثالثة «المعلم جميل» عن وزارة الثقافة عام (٢٠١١م).

لعــلَّ الحديث عن المــوت في «عصفور الجنة» مغامرة ليست هيِّنــة، حاول فيها الشاعر أن يدخــل في موضوع صعب وإشكالي بالنسبة إلى الطفل، ومــن إيجابيات تلك البدايات أن شاعرنــا قدّم عدداً من الحكايات الشعرية مثــل «وجدان الطبيب ينتصر» و«الرسام المصاب بعمى الألوان» و«القمر على السطوح» ومن خارج المجموعتين نقرأ له حكايتين هما «الشجرة تنتظــر الحطاب» و«ابن الخطاب قرير العين» وخلال ذلك استطاع أن يعدِّد في أساليب البناء فــي الحكاية والأنشودة والقصيدة، ففي حين اختار البناء التفعيلي في أكثر الحكايات، وترك القوافــي تتناثر بحرية، فقد اتَّبع نظام البيت ذي التفاعيل القصيرة، والقوافي المتناظرة في تجــارب الشعر التناظــري، كما أن الموضوعات مستمدة من التــراث العربي والشعبي أو من ابتكار الشاعر، والملاحظ أن هذا الإطار ظل يضمُّ تجربته، بتغيير في التعامل الأكثر نضجاً مع المفردات والجمل والإيقاعات.

مــن النماذج المميزة والمبكرة للشاعــر «صلاح يذهب وحيداً إلى المدرسة» و«هيا نلعب» و«مثل طول البندقية» وقصيدة «صياد الفراشات» التي تقول:

ذهبت كي أصطادْ فراشــــة جميلهْ
رأيــتــهــا هنـــــــاكْ تـطـيـر فــي الخـمـيـلـهْ
جناحها الرقّافْ يضيء بــالألـوانْ
بـالأحـمـر الـنــاري والأصـفـر الفتّانْ
رأيـتــهــا لكننــي وقفت كالمسحورْ
أرنــو لـهـا فـي نشوة تــداعب الزهـــورْ
تــركــتــهــا طـلـيــــــقــة تـــدور فـــي حـبـــورْ

وكـل مـا ربحتـه حـلاوة الشـعورْ
بـأنـنـي مـسـرورْ
وأنـهـا فراشـةٌ جـميـلـة تـدورْ

(مجلة «أسامة» العدد٢١٢/١٩٧٧م)

استطاع الشاعر أن يطرح موضوعه هنا بشاعرية مرهفة ولغة سهلة، إنه يعزز لدى الطفل إحساسه بالجمال، وتأمل الطبيعة وكائناتها، إضافة إلى تكريس الحرية، والانحياز إليها، مع إيقاع راقص، من خلال التكوين التفعيلي القصير، والتلوين الجميل لقافية تعتمد الحرف الصحيح المسبوق بمدٍّ، وهذه من الخصائص الأهمِّ في الشعر المكتوب للأطفال.

و«بغدادي» مولع بتحويل اليوميات البسيطة إلى حقل شعري، وهذا ما حاوله دائماً، خاصة في قصائد عديدة عن المهن، مع ما في ذلك من إعلاء للعمل، بسيطاً كان أم جليلاً، كما نرى في «أغنية النساج» أو «أغنية الجزار» أو «المعلم جميل» أو «النجار» أو «أغنية الغسالة» التي يقول فيها:

يا رغوةَ الصابون يا حلوه
يا نشوةً ما بعدها نشوه
هيا أزيلي بُقَعَ القهوه
والزيتَ والأوحال، يا رغوه

❀❀❀

ما أجمل الثيابَ منثوره
نظيفةً في الشمس منشوره
شالاً، ومنديلاً، وتنُّوره
تهزُّها النسمة مسروره

(مجلة «أسامة» العدد٢١٠/١٩٧٧م)

من المهم أن أذكر أن الشاعر في قصائده المبكِّرة لم يكن شديد الاهتمام بتنقية جمله من مفردة صعبة، أو جملة صعبة التركيب أو طويلة، أو أسلوب كلاسيكي واضح.

لكن الطريف في الوقت نفسه أن يميل الشاعر إلى بساطة تعبير تقترب من العامية، وإلى حدٍّ قد يخدش الهدف التربوي من الناحية اللغوية، حيث نقرأ في قصيدة «أغنية النسَّاج»:

يا مكُّوكي طير طيرْ

وانسج خيطان الحريرْ

يا مكوكي طير طيرْ

انسج أثواب الأعراسْ

لمَّاعهْ مثل الماسْ

انسج لجميع الناسْ

للصغير والكبيرْ

يا مكوكي طير طيرْ

انســج تفتا أو كتانْ

وانسج مخملْ أو ساتانْ

انسج مـن كل الألوانْ

ولا توقف عن المسيرْ

يا مكوكي طير طيرْ

(مجلة «أسامة» عدد ٢١٠/١٩٧٧م)

ومشكلة نص كهذا لها وجوه عديدة، لا تتعلق بالاقتراب من العامية فقط، بل في صعوبة القراءة، وفي الظن أن في القصيدة خللاً موسيقياً في هذا الموضع أو ذاك، وعلى الأخص أنَّها غير مشكولة، وهنا لنا أن نتساءل: كيف سيقرأ الكبير هذه القصيدة؟ فما بالنا بالطفل! ولا أدري هل هناك خطأ طباعي ما؟ فقد يكون الأصل مثلاً: (أنسجها لجميع الناس) ولا ندري هل (لا توقف عن المسير) سليمة الإيقاع؟

شخصياً أميل إلى أنَّ الشاعر قد كتب نصه كاملاً بالعامية، وهو أمر بالغ الطرافة من شاعر جزل شديد الأصالة، وعندها ليس هناك اعتراض إيقاعي، ففي العامية يجري التصرف بالحروف والكلمات بحرية أكثر من الفصحى.

تتطور تجربة «بغدادي»، من بناء صعب، فيه مفردات وجمل صعبة في بعض قصائده، كما في «ابن الخطاب قرير العين»:

فكأنْ لا أعداء لهُ

وكأنْ ليس سوى الأصحاب.

يروى أن العدل تجلّى

في الصحراء وصار نحيلا

فإذا أكل المرء التمرَ

وكان لئيماً بات نبيلا

عمر بن الخطاب يقالُ

رآه وجنى منه تمراً

حلواً مثل العسل جزيلا

أطعم منه الناس ونامَ

وكان سرير الأرض ظليلا

يحنو النخل عليهِ ويضفرُ

لابن الخطاب الإكليلا

(مجلة «أسامة» عدد٣٧٩/ ١٩٨٤م)

إلـــى أن يميل إلى بناء أكثر سهولـــة ورشاقة، فتقترب القصيدة من عالم الطفل، فتقدم له الطبيعة ببساطة وشفافية، ولغة بسيطة التركيب والمفردات كما في «نشيد المطر»:

المطر المطر المطرُ

فوقَ الدنيا ينهمرُ

المطر المطر المطرُ

عيد الدنيا المنتظرُ

المطر على صدري

المطر على نحري

يغسلني يبهجني

يتسلل في صدري

ينعشني يدفعني

أن أرقص أن أجري

(مجلة «أسامة» عدد٣١٦/١٩٨٢م)

إلا أنَّ التجــارب الأحدث استطاعت أن تتجاوز هذه المآخذ إلى حد كبير، فاقتربت كثيراً مما يمكن أن أسميه القصيدة النموذجية للطفل، مع ما تعنيه من لغة مدروسة وتناول شفيف مدهش وموسيقى عذبة وقوافٍ متناغمة.

ومــن هذه التجــارب الأخيرة مجموعة القصائد التي نشرهــا الشاعر في مجلة «أسامة» خــلال العاميــن (٢٠٠٤ و٢٠٠٥م)، ففيهما قدم موضوعات لصيقة بالطفــل، أو مأخوذة من عالمــه، أو مهمة من ناحية تربوية، لكن الشاعــر لا يكتفي بقصيدة مجنَّحة، سلسة البناء، بل نلحظ بقوة اهتمامه بالطريقة الشعرية الخاصة في معالجة الموضوع، ولعل من أنجح الأمثلة على ذلك قصيدة «المعلم جميل» التي تقول:

معلمي اسمه جميلْ

وهو جميل كاسمهِ

لكنه هزيلْ

يدخل واسع الخطا

مُحْتملاً حقيبة ملأى

ينوء جاهداً بحمله الثقيلْ

لكنه ما إن يرى وجوهنا

حتى نرى ابتسامةً

تشرقُ فوق وجهه النحيلْ

وعندما يبصر أن الصفَّ جاهزٌ

يمسح نظارتهُ بطرَف المنديلْ

محدِّقاً فينا

كمن يرى صديقاً راحلاً

يعود من غيابه الطويلْ

جميعنا نحبهُ

وهْو يحبنا

وهل أجمل من معلم جميلْ؟!

(المعلم جميل. ص٥)

استطاع «بغدادي» هنا أن يوفر لقصيدته روح القصة، وبذلك أكسب النصَّ حيوية واضحة في تحريك المشهد المرسوم، فقد ظهرت لديه روح القصاص أيضاً، فهناك تصوير للمعلم من الخارج (جميل، نحيف البنية، يلبس نظارة، خطواته واسعة، يحمل حقيبة ممتلئة). ومن الداخل (طيِّب ومحِبٌّ لتلاميذه). وقد وفَّر عناصر المفارقة والحركة للقصيدة (الاسم ينطبق على المسمَّى، طريقة الدخول، أثَر رؤيته للتلاميذ فيه، ثم إدخال شيء من الحميمية في تصوير مَسْحِه للنظارة لكي يبصر الحاضرين جيداً). ولا ننسى الخاتمة البسيطة والشفيفة في قول الشاعر:

جميعنا نحبه

وهْو يحبنا

وهل أجمل من معلم جميلْ؟!

ومن جمال النص أن فيه شيئاً مختبئاً مضمراً، لكنه يلوح بهدوء وحرارة وإيحاء، ولعله يختزن المعنى الأعمق للقصيدة، وهو أن جمال الحياة الحقيقي كامن في بساطة العطاء وعمقه، فهذا المعلم على الرغم من تقشف حاله، وارتباك صورته الخارجية رمز لعطاء، وطاقة لفرح نابع من صلته الخلاقة بالآخرين.

إلا أن ذلك لم يمنع من تسلُّل جزالة تنسرب بين حين وآخر إلى لغة الشاعر الموجهة للأطفال، وهي تتمثل هنا بعبارتَيّ «محتملاً حقيبة » و«ينوء جاهداً» فاسم الفعل «مُحْتمِل» جاء مُقَحَماً، فالطفل يعرف «حامل» لا المشتق «محتمل»، ومما يضيف غرابة ثانية هو إعمال اسم الفاعل، وفي ظننا أن الطفل لن يفهم بسهولة معنى الجملة هنا، أمّا «ينوء جاهداً» فتعبير وَعِر على الطفل، وكان من الأجمل أن يجد الشاعر حلاً أسهل حتى يقيَ نصه الجميل من هذين الخدشين.

ولابدَّ من الإشارة إلى البناء الموسيقي للقصيدة، إذْ يقوم على نمط التفعيلة، والقافية موحدة قائمة على اللام المسبوقة بالواو أو الياء وهذا ما ساعد على دعم الإطار الشفيف، والذي يخفي قدراً ما من الحزن الجميل في القصيدة.

وأخيراً أود القول إنَّ «بغدادي» استطاع في هذه القصيدة أن يقدم صورة عن المعلم لا تكرِّر الكلام الشائع عنه، بل منحتنا مكاناً دافئاً قريبه، وحركت في داخلنا صوراً حيَّة تضيء جانباً من ذاكرتنا.

وله قصيدة مميزة هي «طيارة الورق» لا تخلو من طفولة وعذوبة، يقول فيها:

حلِّقي بي حلقي طائراً من ورقِ
واربطي خيطي إلى خيطك المنطلقِ
هذه الريح لنا فاصعدي في أفقِ
وانثري الأحمر والأصفر فوق الأزرقِ
تسطع الدنيا كأن الشمس عند المشرقِ
حلقي بي فوق جدراني وبيتي الضيِّقِ
وارقصي ما شئتِ لكن حاذري أن تزلقي
قد تخون الريح فارتدِّي عليها وارتقي
أنا ربَّانك فاشتدِّي بعزمي وثقي
والعبي كلَّ نهاري في الفضاء المطلقِ
فإذا ما غابت الشمس اهبطي في الغَسقِ
واستعدِّي لغدٍ أبهى ويوم مشرقِ

(المعلم جميل. ص٩)

في القصيدة سلاسة لغوية غالباً، مع جمل حية راقصة، من خلال تنوع الجمل بين الطلب والإخبار، إضافة إلى هذا الخطاب بلسان الطفل للطائرة الورقية، مع اللفتات الحنونة الموحية إلى «بيتي الضيق، أنا ربانك، العبي، استعدي» وإذا ما تأمَّلنا البيت الذي فيه:

حلِّقي بي فوق جدراني وبيتي الضيِّقِ

لأدركنا نجاح الشاعر في أن يشيع في الطفل هذا الحنين الجميل للحلم والانطلاق والرغبة الجميلة في التحليق خارج حدود المكان المحدد.

ولا ينسى الشاعر أن تكون الخاتمة مكثَّفة للحلم والأمل، حيث انتقل من عالم اللعب البريء، إلى غرس ضوء من الأمل بالمستقبل، من خلال الغد القادم.

النجـــاح الذي يسجله «**شوقي بغـدادي**» في شعره للطفل سيتكرر أيضاً في قصيدة «جاري النجار» التي تقول:

علمني المهنة يا جاري   واكشف لي عنها الأسرارا
علمني كيف الخشب يُطيع وينفض عنه الأقذارا
علمني كيف يلين الصُّلب فأدخل فيه المسمارا
فأقطـُعه وأرتـُبه   وأشدُّ عليه المنشارا
فيدور وكان بلا شكل   أو يغدو قوساً وإطارا
ويشعُّ وكان بلا لون   ويرِقُّ وكان الجبارا
فأداوره، أُقصي وأضمُّ فيترك لي أن أختارا
فيحول إلى باب يحمي   ويصير إناء وستارا
أو دمية طفل زاهية   أو طَوْفاً يمخر أنهارا
أو طاولة ومقاعد في دكان تغري الزوارا
علمني المهنة يا جاري النجار وكن حقاً جارا
ما أسمى الذِّكر وهل يُنسى   من كان نبياً نجارا

(المعلم جميل. ص١٣)

أمّــا في قصيدة «يا مرحباً بالصيف» فيطلق الشاعر صيحة فرح بعطلة الصيف، لذا فهو يبدؤها بـ«كُفّي عـن الرنين يا أجراسْ» إعلاناً عن شوق التلاميذ للانفلات من ربقة المدرسة، فالصفوف جامدة، والأنفاس محبوسة، لكن هذه الانطلاقة ليست أكثر من فسحة جميلة للتمتع بالطبيعة والنزهة والسفر، ليعود الشاعر إلى ربط الطفل بالمدرسة وعالمها الجميل والمفيد:

كُفّي عن الرنين يا أجراسْ
آن لنا أن تُطلقَ الأنفاسْ
لنلعبا
وأن نرحبا
بالبحر والجبال والمروج ملعبا
اليوم لا مكان للصفوفِ
جامدةً، أو لثياب الصوفِ

فكلنا اليوم عصافيرُ

طليقة آفاقها نورُ

والأرض بستانُ

والجوُّ ألوان وألحانُ

يا مرحباً بالصيف والمصيفِ

بعطلتي، وثوبي الخفيفِ

بالسفر البعيد والقريبِ

وعودتي لبلدي الحبيبِ

لمعهدي مشتاقا

كيما أرى الرفاقا

وأسمع الرنين من جديدِ

يدعو فأستجيب للنشيدِ

أقوى على التحصيل والتحضيرِ

بما أَمَدَّ الصيف من حبورِ

على صدى عالمه المسحورِ

(مجلة «أسامة» العدد ٦١٥/ ٢٠٠٤م)

إلّا أنَّ هـــذه القصيدة الجميلة التي استطاعت أن تدخل عالم الطفل في مشاهدها الحية البهيجة، تمثل من ناحية أخرى نموذجاً لنص لم يتخلص من الإرباك اللغوي في جملة مكتوبة للطفـــل، فالقطع المنتهي بقافية لا يكمل الجملة، بل يتركها موزَّعة بين شطرين أو أكثر، وهو أمر مُرْبِك حتى في نص للكبير.

أليس هناك خلخلة في متابعة الطفل لجملة مثل:

لنلعبا

وأن نرحِّبا

بالبحر والجبال والمروج ملعبا

واستخدام «كيما» و«بما أمدَّ الصيف من حبور»؟!

ومما يحسب لهذه القصيدة بناؤها الإيقاعي الغني، فقد استخدم الشاعر طريقة شعر التفعيلة، وأظهر اهتماماً كبيراً في تلوين القافية، فاعتمد على تعدُّدِها من ناحية، وعلى إطلاقها من ناحية ثانية، ما عدا المطلع الذي انفرد بالتقييد.

كان للشاعر «**شوقي بغدادي**» محاولاته المتعددة في الحكاية الشعرية، منذ تجاربه المبكرة، لكنه عندما كتب حكاياته الشعرية وقع في النثرية والتجريد الفكري والوعظ في المرحلة الأولى، ويمكن أن أضرب مثلاً شاملاً على هذه العيوب بقوله في حكاية «الرسام المصاب بعمى الألوان»:

قالوا:

لكنْ محمودٌ لا يفهم ما الألوانْ

فأجابت ليس مهماً هذا

محمود كان الأفضلَ في فهم تناسقها

والأكثر إحساساً بتجاورها

والأذكى في إضفاء البهجة والإشراقِ

على أسلوب تجمُّعها

ليس الأفضل من يعرف أسماء الأشياءِ

ولا يعرف كيف يخاطبها

أمَّا مهارات الشاعر الآن فقد تجلَّت في القدرة على التكثيف والإدهاش والشفافية خلال سرده للحكاية، ويمكنني أن أذكر نموذجاً من نظام التفعيلة يقدم فيه الشاعر بشكل جديد شيئاً من عالم «ليلى والذئب» ينجح فيه نجاحاً كبيراً، إذ يقدم عوالم شديدة الثراء والإيحاءات المتوهِّجة، وهنا قد تزول الحدود التي تفصل بين النص الناجح للطفل وقدرته على إثارة الكبار أيضاً:

أبصرتُ الذئب الأغبرَ

في صُحبة ليلى

كان يداعبها وهي تزقزقُ

وأنا أتعجَّب كيف تناست

عن أذنيهِ

وعن أنياب كانت تبرز من فكّيْهِ

يا ليلى.. يا ليلى!

(من مخطوط لديّ)

ومهما يكن من أمر فإنَّ لمساهمة الشاعر «**شوقي بغدادي**» دوراً بارزاً في دفع شعر الأطفال لدينا إلى الأمام، وفي تقديم باقة من الشعر الجميل لأطفالنا، وهذه الملامح الأساسية في قصيدة الطفل لديه شوقي تدل على دوره الغني في ترسيخ قصيدة طفل حديثة وفنية في أدب الطفل عندنا، وتحمل أيضاً دلالة على ما يحمله الشاعر للطفولة من حنو واهتمام، فالأطفال على الدوام هم رهان الشعوب على مستقبل أفضل.

حضارة الشام بين التاريخ والتاريخية

د. صلاح الدين يونس ✽

من المفيد أن نذكر بالوضع الجيوبوليتكي لإقليم الشام، قبل أن نغامر بمداهمة حصونها الحضارية ومواجهة إبداعاتها الثقافية، أو تحليل جماليات الشعر الذي أُنتِجَ بوحي من طبيعتها، أو بطمع من عطاء خلفائها، أو اعتقاداً من أصحاب الشعر راسخاً أن مركزية الشام الطبيعية «وفرة المياه في بلاد تفتقر إليها» ووفرة الغطاء الأخضر في غوطتيها وجنوبها وشمالها، تفرض البوادي والصحاري صورتها على أديمها.

نحاول أن نبدأ مع الشام من الأصل الطبيعي ودوره في مسارين، الأوّل: المسار السياسي، والثاني هو المسار التاريخي الثقافي، ومن التحليل الفيليلوجي fhilology لكلمة «الشام» يمكننا أن نضع أساساً لعملنا الذي نَزعم إنشاءه تعزيزاً لتاريخ خاص، هو تاريخ دمشق كمدينة تنوب عن الإقليم الشامي كله، ولاسيّما في المسألة الثقافية، وإغناءً لما توضَّع في الذهنية العلمية الحديثة عن الدور الذي مارسته «المدينة الدولة» لا كمصطلح إغريقي روماني، وإنما كمصطلح تبنيناه هنا على وجه الخصوص، في محاولة حثيثة منّا لوضع الشام «المدينة» تحت النظر المدقق لما يعنيه هذا التخصيص، من حيث هو جزء ينوب عن كله، وحيث كله مستغرق فيه، استغراق المحمول في الموضوع.

✽ أديب وناقد سوري.

وعلى الرغم من الدلالات الفقيرة للجذر اللغوي الثلاثي /شـ- ا- م/ والألف تعود إلى أصلها (و) فإننا نجد الجذر الفقير هذا قد فارق المسوغات البدئية له، ليبدأ دلالاته خارج المتعارف عليه من الارتباط بين الدال والمدلول، فلسان العرب لابن المنظور ت(١١٨٨م) يعطي «شوم» معنى مباشر هو «البطن» أو بنو شويم... وأما المعجم العربي الأساسي الذي أصدرته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (١٩٩٠م) فيعطيها معنى آخر هو «العصا الغليظة». أما القاموس المحيط «البحر الأعظم» لصاحبه الفيروز أبادي ت(١٣٢٩-١٤١٥م). فقد رأى في الجذر اللغوي «شام - شوم - شيم» يعني التراب الذي يحفر في الأرض، والشامة علامة، تخالف البدن الذي هو جمع «شام» شامات، وهو مشوم، وأشيم، والشامة أثر أسود في البدن، وفي الأرض، وهي الناقة السوداء، وبلاد الشام، وشام سيفه، أغمده واستله، وشام البرق، نظر إليه.

إنَّ الجذر اللغوي في معظم الأسيقة السابقة يُفصح عن مخالفة الشام لما حولها من طبيعة جغرافية، أو مادية، فهي - الشام - ذات مطر وأرض مخصبة به، يخترقها نهر بردى، ومنها مخالفتها للطبيعة الصحراوية، وهذا ما أهلها لتكون عاصمة لدولة الخلافة الإسلامية في الحقبة الأموية، بديلاً أغنى عن مكة والمدينة، وزيادة على هذا، فإن طبيعة الأعراق البشرية فيها عريقة في التعامل مع التكون المجتمعي، ومع معطيات الدولة ومؤسساتها.

من صورة الأرض إلى «التاريخية»

تعد بلاد الشام إقليماً متكاملاً، وتبلغ مساحته (٣٠٠,٠٠٠ كم²)، أغلب هذه المساحة من البوادي ذات الطبيعة المسطحة الممتدة القابلة للإرواء، من دون تصحر يذكر، وهذه البوادي وتلك القفار يقطعها نهر الفرات، ويحاذي حدودها الشرقية نهر دجلة، إضافة إلى بعض الأنهار الساحلية القصيرة المجرى نسبياً، وذات الاتجاه المنحدر، كما تغذي أراضي الإقليم أنهار داخلية كبيرة كاليرموك في الجنوب، والبليخ والخابور في الشمال الشرقي، والإقليم متفاوت الأمطار، فهي غزيرة على سواحل المتوسط، ومتفاوتة كلما اتجهنا جنوباً وشرقاً، كما تغطي الغابات والأحراج مساحة جيدة نسبياً، تبلغ أكثر من (٤٤٩٠٠٠) هيكتار، وأما مناطق الرعي فتبلغ (٥٣٩٠٠٠) هيكتار، وفي سورية وحدها تبلغ مساحة الأراضي الصالحة للزراعة (٥,٥٠٠,٠٠٠) هيكتار، أمّا المساحات القابلة للزراعة ولم تستثمر بعد فتبلغ (٨,٢٥٠,٠٠٠) هيكتار، وقد طورت أساليب الري الحديثة الأساليب الزراعية ووسعتها[1].

تاريخيـاً ... فَقَدَ أهلها موقعها الجغرافي لأن تكون موضـع اهتمام الإمبراطوريات، فهي واصلة بين العراق والبحر المتوسط، فكانت جزءاً من إمبراطورية الحثيين بين القرنين التاسع عشر والثالـث عشر قبل الميلاد، وكانت من قبل مزدهـرة بالحضارة الفينيقية (١٢٥٠ق.م) وخاصـة في المـدن الواقعة على ساحل المتوسط، وفي فلسطيـن الجزء الجنوبي من الشام ظهـرت مملكتا يهودا وإسرائيل، وفي طور من تاريخهـا خضعت لحكم الآشوريين والبابليين، ثـم خضعت لحكم الفرس ثم فتحها «الإسكندر» (٣٣٢- ٣٣١ق.م)، وبعد وفاته اقتسم خلفاؤه ممتلكاتـه، فكانـت سورية من نصيب «سلوقـس الأوّل» أحد قادة الإسكنـدر، وفـي (٦٣ق.م) داهمهـا «بومبي» القائد الروماني، وبعـد تفكك الإمبراطورية الرومانيـة أضحت جزءاً من بيزنطـة، وخلال هذه الفترة كانت المدن السورية مركزاً مهماً للحضارة الإغريقية، ثم مراكز مهمة للمسيحية.

وفـي عام (٦٣٢ – ٦٣٦م) دخلها العرب قادمين من شبـه جزيرتهم تحت مسمى «الفتح» أي دخـول الجغرافيا الشاميـة في طور «الإيمان» الإسلامي، لتغـدو بعد حين قصير مركزاً للدولـة الأموية عام (٦٦٠ – ٧٥٠م) وبعد انحلال الدولة المركزية العباسية في بغداد استقل الحمدانيـون بدولة حلب عام (٩٤٤ – ١٠٠٣م) التي ضمـت دمشق أيضاً، وفي أواخر القرن الحـادي عشر دخلها الصليبيون، وأقاموا فيها إمـارات إقطاعية على النموذج الأوروبي، كما تعرضـت سوريـة لغزو المغول، ثم خرجـوا منها عام (١٢٦٠م) بعد معركـة عين جالوت، ثم اجتاحـت سوريـة جيوش تيمورلنك عام (١٣٩٩ – ١٤٠٣م) ومن أفعـال تيمور أنّه نقل أرباب الصنعـة والحرف والمهن إلى عاصمته سمرقند، ولكن الغزو الأكثر وحشية وتخلفاً كان الغزو العثمانـي عام (١٥١٦م) حين دخلها السلطان «سليم»، ثم عبر منها إلى مصر عام (١٥١٧م)، وظـل العثمانيون فيها حتى عام (١٩١٦م) عندما ساعد الحلفاء الأوروبيون «الشريف حسين» في الحجاز على طرد العثمانيين من الجزيرة والشام، لتدخل بعدها ضمن المرحلة الكولونيالية عام (١٩٢٠م) تحت الانتداب الفرنسي حتى عام (١٩٤٦م)[٢].

سورية الطبيعية في مأثورات المستشرقين

يقـول «وليـام لانجر»: «إنَّ هيـرودوت اليوناني يـرى أن «سورية» تعنـي جميع المناطق الواقعـة بين وادي النهرين والساحل الشرقي للبحر الأبيضـ المتوسط جنوبي سلسلة جبال طوروس»[٣].

تعـد رؤية المؤرخ اليوناني فكـرة تأسيسية، للصورة الجغرافيـة الموسعة لسورية، وهذه الفكـرة تؤسس بدورها لوطن سوري، لم تكن الاتفاقـات بين الدول في المرحلة الكولونيالية قادرة على تأسيس فكرة وطنية مغايرة، أو أقل مما هو قائم هنا، وإنما قويت سايكس بيكو على أن تشخصـ دولة سورية حديثة مختزلة ومجزأة، لكن الفكرة اليونانية التي رسمها هيرودوت هي الباقية في أذهان الخاصة، وفي أحلام العامة.

ومن قبل الشهادة اليونانيـة وتوثيقها التاريخي «كانت دمشق بين المناطق الرائدة لثقافة العصـر الحجري الحديـث «النيوليتيّة» في الشرق القديم، وهـي مسكونة منذ مطلع الألف السابـع قبل الميـلاد، وبالضرورة كانت مـن الحواضر التي أسست للثـورة الثقافية الأولى، التـي أطلق عليها الأركيولوجيون الثورة «النيوليتيّـة»... أمَّا دمشق الإسلامية التي تقع داخل السـور فما تزال قائمة كما هي، وأمّـا دمشق الأركيولوجية فهي قابعـة تحتها، وأمّا الموقع الإسلامـي لها فلا يتعارض مع الموقع الروماني، فمعبد «جوبيتر» الروماني هو موجود تحت المسجد «الأموي»، وكذلك يكون المعبد الآرامي تحت المعبد الروماني، وإنَّ أقدم وثيقة تثبت وجود «دمشق» كاسم لمدينة تعود إلى (١٤٥٠ق.م)، وهي مما عثر عليه في سجلات «تحوتمس الثالث» العسكرية»[٤].

أمَّـا تحوتمس الثالث فهو سادس فراعنة مصر، من الأسرة الثامنة عشرة (١٤٩٠ - ١٤٣٦ق.م) وكان قـد بلغ الأربعين عندما آل العرش المصـري إليه، ورغم اضطراب الشرق على مستويات عديـدة، إلا أنه استطاع أن يسيطر على مصر والشام وبلاد الرافدين، خاض خلال حكمه سبع عشرة حملة حربية، ظفر بها كلها، وتفيد المصادر أنه أوَّل فرعون نظم الجيش ووزعه على قلب وجناحين كما أنه أوّل من ابتدع الحرب الخاطفة، إضافة إلى نجاحه في الحرب النظامية[٥].

وبنـاءً على تنظيمات الفرعون المصري المذكور، فإنَّ «دمشق» كانت هدفاً للإمبراطورية المصرية، لأسباب استراتيجية، في مقدمتها أن الدولة القبطية في مصر لا تستكمل شروطها الاقتصاديـة والبشرية والجغرافية إلا بالامتداد نحو «الشـام». ولعلَّ «تحوتمس» كان البادئ، و«محمد علي باشا» كان المكمِّل، فقد دخل الشام (١٨٣١ - ١٨٤١م) ليتمكن من تأسيس دولة قبطية تواجه باقتدار الدولة العثمانية.

ويـروي «**ويل ديورانت**» «أقام العرب في سورية في القرن الثاني مملكة، أخذت تزداد ثراءً على مرّ الأيام، حتى امتدّ سلطانها من Leucecome على البحر الأحمر إلى دمشق، واشتملت

على الجــزء المصاقب لحدود فلسطين الشرقية وبصرى، وبلغت المملكة ذروة مجدها تحت حكم «آرتاس الرابع» ARTAS (٤٠ق.م) وأضحت «بصرى» بلدة هيلينية، ولغتها آرامية، وبعضها يوناني، وفي (١٠٦م) جعل «تراجان» بصرى عاصمة بلاد العرب، ... وأصبحت بصرى وتدمر ملتقــى القوافل والطرق التجارية، ولم تنشأ في عصر من العصور التالية لذلك العصر – إذا استثنينا القرن العشرين – بالكثرة التي أُنشئت بها من «العمائر» في طور بصرى»(٦).

وإنَّه لتظهر في كلام «ديورانت» أمور عديدة، أهمها أن فكرة «الدولة» قديمة في الجغرافيا الشاميــة، ولم تكن الدولــة التي أسسها الأمويون في الشام (٦٦٠ – ٧٥٠م) قائمة في الفراغ، أو أنهــا من مبتكرات الشخصيات الأموية، فــالإرث الهيليني والروماني، ومن قبلهما الآرامي هــو الذي هيــأ دمشق لتكون مقراً للدولة الجديدة، وبطبيعة الحــال لم تكن الجزيرة العربية تمتلــك أي إرث في تكوين «الدولة»، وبالناتج فإن دولة «معاوية» ومن جاء بعده كانت محكومة بمعطيات العصور «الشامية» التي سبقت العصر الأموي بقرون.

ويبدو من آراء «ديورانت» أن المركزين التجاريين: تدمر وبصرى قد أمدّا الدول المتتابعة علــى هذا المحور يمينــاً وشمالاً بالاقتصاد اللازم، إضافة إلــى ظاهرة الزراعة العريقة في المنطقة، وظاهرة الرعي وتربية الماشية.

ويرى «ماكس فون أوبنهايم OPPENHEIM» (١٨٦٠ – ١٩٤٦م) أن «الممالك السورية قد تكونــت في سياق عصر الحديد الأوّل، واستمرّ خــلال العصر الحديدي الثاني في الخابور، وقد شهدت تلك الممالك فناً من العمارة والتنظيم نادري الوجود»(٧).

يؤكــد «ماكس فون» أن الحواضــر السورية آخذة بالتشكل مع كل طور من أطوار الحضارة فلا يكاد طور يخلو من وجود الدور الفعلي للجغرافيا السورية، وتبدو جليَّةً قدرة الإنسان في تلــك الأطوار على التعامل مع عاملين مركزييــن هما: عامل الأرض، وعامل التحول التجاري والثقافــي للأمم التي ساهمــت في تكوين الفضاء السوري على أنــه فضاء عبور، وبالمقابل فضاء استقرار.

ويتفــق المؤرخ **«سترابوان»** مع **«هيــرودوت»** حول صورة سورية في العهد الروماني، وأهمها «سامعل، قرقميش، أرباد، حلب، أنطاكيا، قادش، حماة، تدمر» وقد وُحِّدَت أوّل مرة في العهد الآرامــي، في القرن الرابع عشر قبل الميلاد، والآراميــون جماعات سامية خرجوا من بادية الشــام في القرن الحادي عشر قبل الميلاد وقد نشأت في القرن العاشر ممالك آرامية قوية

فــي دمشق على التحديد، فاحتلت العــراق «وادي دجلة والفرات» وأصبحــت اللغة الآرامية «السوريــة القديمــة» أهم لغات آسيا، ولــم تحل محلها أية لغة أخــرى، إلا العربية مع العهد الإسلامي في القرن السابع الميلادي. وعلى الرغم من الفوارق التاريخية بين هيمنة الآرامية علــى محيطها وبين هيمنة العربية علــى اللغات المزامنة لها، فإن ما جعــل العربية تستأثر بإجماع المشتغلين بالعلم، امتلاكها لميزتين كبيرتين هما: أنّها لغة الإسلام، والثانية أنّها ذات بناء داخلي متماسك...

«إنّه من البين أن تدعيم إحدى اللغات، إنما يعني إضعاف مواقع اللغة الأخرى، والانتقاص من دورها، وتضييق مجال استخدامها، وإن استبدال لغة بأخرى لا يمكن أن يتم دون مصاعب، واللغــة لا يتــم توارثها بيولوجيــاً، وإنما تنتقل من جيــل إلى جيل عن طريــق التعلم المديد المتواصــل... غير أن الاتصالات مــا بين اللغات واختلاطها وصراعهــا المتبادل يتم بشكل منتظم كما هو الحال بالنسبة للجماعات ذات اللغة الواحدة... وقد ارتفعت هيبة اللغة العربية عندما صارت لغة الدولة، وعندما اكتسبت صفة لغة العلم»(٨).

وقبل أن يستقر الآراميون في وادي الفرات الأوسط، كانوا بدواً رحّلاً، وكانت سكناهم الفــرات في منتصف الألف الثاني قبل الميلاد. ثم طــردوا القبائل الحثية والأمورية من وادي «العاصــي»، ثم احتلوا مدينــة «حران» قبل أن يسيطروا علــى دمشق، وتفيد بعض المصــادر أن الآراميين اطّلعوا علــى حضارة الكنعانيين والأموريــن، ثم استلهموها في تجربتهــم المتقدمة على الشعبين المذكوريــن، إلا أن اللغة الآرامية كانت تتقدم بالتوازي مــع توسعهم الجغرافي، حتى غــدت أهم لغة في غرب آسيا، وقد ساعدت سيطرتهم على الممرات بين بــلاد الرافدين وبين البادية السورية على تنشيط التجارة التي كانت تحتاج إلــى لغة «قابلة للتداول بين أقوام المنطقة، وتبدو الممالك الآرامية تتسع بدءاً من مملكة دمشــق إلى اليرموك، وتاخمت الحدود الآشورية فــي الشمال، والعبرية في الجنوب، كما أدى التوسع التجاري إلى امتداد النفوذ السياسي وإلى القوة العسكرية، حتى بلغت ذروتها في القرنين الثامن والتاسع قبل الميلاد.

وتبدو الآرامية هي اللغة الأوسع انتشاراً، حتى غدت في نهاية القرن الخامس لغة تجاوزت العلاقات التجارية، إلى أن تكون لغة لثقافة شعوب المنطقة وما حولها، مما جعل الإمبراطور «داريوس الكبير» (٥٢١ - ٤٨٦) يفرضها على الإمبراطورية الفارسية، كلغة رسمية(٩).

ويبـــدو أن الإمبراطـــور الفارسي قد أدرك أهمية اللغة الآرامية ليفرضها لغة في عهده، فالقـــوى الصاعدة في التاريخ تحذف من بين مكوناتها كل ما يعيق عملية الصعود، وتصطفي مـــن مكونات غيرها كل ما يدفع بهـــا إلى التقدم، ومن هنا عـــزّز المستشرق الألماني «كارل بروكلمـــان» فكـــرة تقدم الآرامية بوصفها لغة مركزية في عصرهـــا، وفيما بعده، فيقول «كان السوريـــون الآراميـــون هم الذين استأثروا فـــي الغالب بتعهد علوم الأوائـــل الدنيوية، فكانوا واسطة لتعريف العرب بالثقافة الهيلينية من المصادر الرومية»[١٠].

وكمـــا هو معـــروف فالهيلينية هي حضـــارة اليونان، ومثلهم وطرائـــق حياتهم، وذلك في العصـــور الكلاسيكية، وتبـــدو أثينا في عصر «بركليس» أكمل صـــورة لمرحلة الهيلينية، وأمّا المؤرخون فيرون وفاة «الإسكندر المقدوني» (٣٢٣ق.م) نهاية الحضارة الهيلينية، ويُطلق على المحاولات الإحيائية في اليونان «الهيلينية».

مـن الجزيـرة إلى دمـشق ومـن دمـشق إلى الأندلس

ومع انتقالة المركز الإسلامي من «المدينة» إلى دمشق تبدأ مرحلة تاريخية جديدة، تغدو فيها دمشق واحدة من مراكـــز العصر الوسيط، وخاصة في الجانب السياسي، خلال الحقبة الأمويـــة (٦٦٠ – ٧٥٠م)، لكن دمشق أخذت تتسع خارج الحـــدود المألوفة، فتمتد شرقاً إلى بلاد الرافدين، وإلى بلاد فارس، في النصف الثاني من القرن السابع وفي شمال أفريقيا حتى مضيق جبل طارق، ولم تكن هذه الجغرافيا -نعني شمال أفريقيا- بلاداً مأهولة من أمم ذات إرث حضـــاري، إذا استثنينا مصر، ولذلك تقبلـــت التوسع الأموي «الفتوح» من موقع المغلوب الذي ينتظر من الغالب آفاقاً جديدة.

ولكـــن القفزة الخياليـــة للتوسع الأموي كانت في عبور جيشين مـــن جيوشها مضيق جبل طارق إلى الساحل الإسباني عام (٧١١م) عهد الحاكم الأموي «الوليد بن عبد الملك»، الجيش الأوّل بقيـــادة «طارق بن زياد» البربري وقوامـــة (٥٠٠٠) من البربر والثاني بقيادة «موسى بن نصيـــر» وقوامه من العرب، ويعـــدل الأوَّل، تم تسلم «موسى» قيـــادة الجيشين، لتنقل القفزة التاريخيـــة العسكرية إلى قفزة في الخيال، وهناك تنجـــز مشروعاً آخر، وهو الدولة الأموية خـــارج الجغرافيا العربيـــة الصحراويـــة، أو ذات البوادي الممتدة، وقـــد صنعت تلك الدولة الفرعيـــة من الحيـــاة العلمية والفنية ما لم تصنعه دولة المركـــز، وربما عاد هذا إلى أسباب عديـــدة، أهمها تفاعل الشعوب الوافدة مع الشعـــوب القارّة، وثانيها الغنى الجغرافي المفارق

للجغرافيا العربية، وثالثها تبدل الصيغة السياسية من «خليفة» مركزي يملك سلطتين: زمانية ودينية إلى حاكم غير مطلق، وقد اضطر إلى التعامل مع الشعوب الأخرى بالاعتراف بوجودها وبعقائدها، وهنا يقول «وليم لانجر»: «إنَّ الأمير الأموي عبد الرحمن الداخل (٧٥٦ - ٧٨٨م) حفيد الخليفة في دمشق، يعتبر مؤسس الدولة المغربية في إسبانيا، قد تسامح مع المسيحيين مقابل دفع الجزية، وقد لقي اليهود معاملة طيبة، غير أن عبد الرحمن صادف مقاومة عنيفة»(١١).

ومن اللافت اهتمام أي مؤرخ غربي بوضع المسيحيين في المناطق التي خضعوا فيها لسلطان «الخلافة»، ومن الراجح أن الأمير الأموي المذكور قد عانى ما لم يعانه الحكام الأمويون في الشام، فـ«عبد الرحمن الداخل» هو الوحيد الذي استطاع النجاة بنفسه من المذابح العباسية، بعد أن هزم «أبو العباس» السفاح غريمه الأموي الأخير «مروان بن محمد» الذي حكم من (٧٤٤- ٧٥٠م)، وقد رأى بأم عينيه كيف يكون «السفاح» المنتصر مع المهزوم، فلعله قد أفاد مما رآه...

من الحمدانية المضيئة إلى السكون العثماني العاتم

الحمدانيون (٩٢٩ - ١٠٠٣م) نسبة إلى «حمدان بن حمدون»، الذي كان عاملاً على الموصل للمعتضد العباسي (٨٩٢ - ٩٠٢م) وقد ولّى العباسيون الحمدانيين في الموصل وأرض الجزيرة والشام، ثم استقل الحمدانيون، وبسطوا نفوذهم على حلب وشمال سورية، واشتهر منهم «سيف الدولة الحمداني» (٩١٥ - ٩٦٧م)، برعايته للفنون والعلماء والأدباء، وبقدرته على مواجهة الروم في الخارج انتزاع حلب عام (٩٤٥) من الأخشيديين، وفي هذا الشأن يقول المستشرق «بروكلمان» (١٨٦٨ - ١٩٥٦) «في الوقت الذي كان فيه بهاء الخلفاء وسلطانهم قد اضمحل وتلاشى، وصارت السيادة الفعلية مثل الكرة، يتقاذفها القوّاد والولاة، وأكثرهم من الترك والعجم، استطاع الأمير العربي «سيف الدولة الحمداني» أن يؤسس مرةً أخرى دولة عربية استرعت الاهتمام، ونالت الإجلال والإعظام، وقد أقام «سيف الدولة» دولته في شمالي الشام، وجعل مقرها حلب»، وعلى الرغم من أنه يدفع أعداءه الروم، فقد بعث في دولته نهضة علمية عقلية، وإن كانت قصيرة الأجل في دائرة مجموعة من الرجال»(١٢).

وعلى الرغم من النهضة المزدوجة لـ«سيف الدولة»، علمية وعسكرية، فإن خليفه «سعداً» وحفيده سعيداً لم يكونا بمنزلة المؤسس، فضم الفاطميون الإمارة الحمدانية إلى ممتلكاتهم،

والفاطميون يُنسبون إلى «علي بن أبي طالب» وزوجته «فاطمة»، أنشؤوا دولة توالى عليها أربعة عشر خليفــة (٩٠٩ – ١١٧١م) أسسها «عبيد الله المهدي» في تونس، بلغت أوج اتساعها في عهد «المعز لدين الله» الفاطمي عندما أخضع شمال أفريقيا وأرسل قائده «جوهر الصقلي» لاحتــلال مصر (٩٦٩م)، فبنى القاهرة، وصارت عاصمــة للدولة، ثم بسط المعز نفوذه على الشام كاملة، ومنها إمارة حلب.

منــذ أن دخــل العثمانيون سورية -حلب- عــام (١٥١٦م) والمدينة السوريــة – كما المصرية – تغــادر وجودها النوعي، فقد أحــال العثمانيون الشام ومصر من ذات للتاريخ إلى موضوعين من موضوعاتــه، حتى مجيء «نابليون» (١٧٩٨م) الذي كسر الطوق العثماني، وأدخل مصر في عالم التنــازع الغربي، وكانت مرحلة «محمد علي باشــا» (١٨٠٥ – ١٨٤٩م) ناتجاً إيجابياً عن هزيمة الحقبة العثمانية، والتحاق مصر بالنموذج الطرفي للرأسمالية، مما فتح الآفاق لمشروع النهضة الذي انطلق من مصر، وكانت المهمة الأولى له تجاوز السكون العقيم لـ«العثمانية».

لقد فصل العثمانيون – مــن موقعهم الأحادي – بين مكونات المجتمع السوري، وخاصة في دمشق وحلب، وهنا يبدي المفكر «أندريه ريمون» رأياً خلاصته: «لقد كان الفصل المذهبي في القرن التاسع عشر شبه كامل في مدينة دمشق، حيث احتشد مجموع المسيحيين واليهود، ويبدو أن ذاك كان نهاية لعملية تدريجية عثمانية»[١٣].

ومن طبيعة التكون لـ«العثمانية» العرقي والثقافي لا يمكن أن تحافظ المدن على وحدتها السياسيــة، فذلك ما لم يتحقق على المستــوى الأعلى للولايات التي ضمها العثمانيون، سواء في آسيا العربية، أم في شمال أفريقيا، أم في شرق أوروبا، وحتى في داخل تركيا نفسها، التي ما تزال تعاني من التركة العثمانية، وخاصة في المشكلة العرقية.

وعلــى الرغم من الإرث الســوري والمصري في المدن والتمدّن فإن العثمانيين لم يفيدوا منــه، بــل عملوا على تدميــره ووأده، وكان من أسوأ ما فعلوه نقل المهــرة والصناع من حلب والشــام إلــى الأستانة، في سعي منهــم لتوطين الخبرات في المــدن العثمانية، ومعظم تلك الخبــرات كانت ناتجة عن علاقة المدينة السوريــة بأطواقها الزراعية، ولم تكن المدن تقوم إلا علــى الأنهار، حيث تتم عملية التبادل بين «حرفيي» المدينة، وبين فلاحيي الأرياف، وهنا يحضــر إلى المتــن قول «شهاب الدين أحمد»: «ولما كان الإنســان الواحد لا يمكنه أن يعمل الصنائع كلّها افتقر بعض الناس إلى بعض، ولحاجة بعضهم إلى بعض اجتمع الكثير منهم في

موضـــع واحد، وعاون بعضهم بعضاً، في المعاملات والإعطاء، فاتخذوا المدن لينال بعضهم من بعض المنافع عن قرب»[١٤].

ومن الجدير التنويه به وجود النمط اليدوي تالياً للحدود الزراعية في البيئات السورية، ولهـذا لا يستغرب مـــن المفكر «باولو ماتييه» قولته المعروفة: «مـــن المحال أن تجد منطقة استطاع أن يتعايش فيها نمطان ثقافيان متناقضان، كما تعايش النمط البدوي والحضري في الهلال الخصيب»[١٥].

والهـــلال الخصيب جغرافية واسعة تشمل الشام والعـــراق وبعضاً من تركيا الحالية، وقد عرف بهذه الصفة «الخصب» كنقيض لما حوله من قحط وفقر في الموارد وخاصة في المياه، وكأنـــه عالم آخر منفصل عن الجزيرة العربية وبـــلاد فارس، والانفصال لم يكن في الطبيعة الجغرافية وحسب، وإنما كان في الطبيعة الديموغرافية وأثرهما على التكون الثقافي.

ومن اللافـــت حضور المدن السورية في التاريخ مستقلة عـــن الجزيرة العربية، كان هذا حتـــى القرن السابع الميلادي، حيـــث «تمت في سورية عملية تعريب المـــدن القديمة بشكل مكثف، وعضوي إلى حد كبير، خاصة أن بعضها كانت قد عربت قبل الفتح الإسلامي... وقد عُـــرب إلى حد كبير القسم الأكبر من المدن السورية فـــي السنوات الأولى العشر بعد الفتح، وهـــي المدن الساحلية بصور رئيسية «عسقلان، عكا، صور، صيدا، بيروت، طرابلس، سلمية، اللاذقية، جبلة، بانياس، طرطوس» وقد هاجر منها كثير من السوريين الأصلاء الأكثر ارتباطاً بالمركز البيزنطي، بعد الغزو الإسلامي، ثم أسكن «معاوية» (٦٦١ - ٦٨٠م) كثيراً من العناصر العربية في هذه المدن، وكان عليهم أن يكونوا سكاناً دائمين»[١٦].

وهكـــذا فقصـــة المدينة السورية عميقة فـــي التاريخ، ممتدة فـــي الحاضر، حاضرة في الغـــد، ونختم بمقولة لأحد المؤرخيـــن وهو «إيبد» «لقد كانت دمشق آخر من دفع الجزية في مناطق غربـــي الفرات، منذ أن بدأت الحملات الآشورية المنظمة على بلاد الشام، وكان أوّل المستفيدين من ضعف مملكة دمشق (٣٩٧ - ٧٥٣ق.م) مملكة إسرائيل»[١٧].

فـــإذا كانت دمشق في المراحل القديمـــة تتناقض مع مملكة إسرائيـــل، فإنّها اليوم أكثر تناقضاً، وأكثر خصوصية.

الهوامش

١- الموسوعة المصرية الميسرة، القاهرة (ج٢)، (ص ١١٩٩).

٢- المصدر السابق، (ج٢)، (ص ١٢٠٠).

٣- وليام لانجر، موسوعة «تاريخ العالم»، (١٩٣٩م)، ترجمتها مؤسسة فرانكلين، مصر.

4- NAYNE. T. PITARD ANCIENT. (1987) DAMASCUS – LANDEN.

٥- الموسوعة المصرية الميسرة، (١٩٨٦م)، (ج١)، (ص٤٩٤).

٦- قصة الحضارة، (ج١١-١٢)، الحضارة الرومانية، (ص١١٧).

٧- مستشرق ألماني وعالم آثار كتب «رحلة من المتوسط إلى خليج العجم» ومنه أخذ النص.

٨- وليـــام لانجر، مصدر سابق + اللغة العربية، أنس خالدوف، دراسات في تاريخ الثقافة العربية، دار التقدم موسكو، ترجمة أيمن أبو شعر، (ص٤٤)، (٦٨)، (١٩٨٩م).

٩- الموسوعة الميسرة، (ج١)، (ص١٠٩-١١٠).

١٠- بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، (ط٢)، (١٩٦٨م).

١١- موسوعة تاريخ العالم، (ج٢).

١٢- تاريخ الشعوب الإسلامية، (ط٢)، (١٩٦٨م)، (ص٨١).

١٣- تاريخ المدينة العربية، ترجمة لطيفة الزيات، القاهرة، (١٩٩٠م).

١٤- بولشاكوف، الشاهد من مقدمة بحث «المدينة العربية في العصور الوسطى»، موسكو (١٩٨٩م)، (ص١٦٥).

١٥- موسوعة تاريخ العالم، وليام لانجر، مصدر سابق.

١٦- بولشاكوف، (ص١٦٩ - ١٧٧).

١٧- تاريخ العالم، وليام لانجر، مصدر سابق.

الجزئية والتفصيل

سيرغي أنطونوف
ترجمة: أحمد ناصر*

«يرتبط بالجزئية الكثير إن لم يكن كل شيء»

ميخائيل زوشنكو

يتساءل القرّاء أحياناً، كيف تتولّد فكرة العزم على كتابة القصة، ما هو الدافع المحفز الأوّل على الكتابة. أنا، عادة، أرد على هذا السؤال بهزل، ليس لأنني لا أحسن الجواب بجدية، بل لأن الدافع ينبثق أحياناً عقب مصادفة غريبة إلى حد الخرافة.

الدافع المحفز لكتابة قصة «في العربة» كان جملة عثرت عليها وأنا أتصفح دفتر مذكراتي. كانت الجملة «مشت باتجاه المخرج عبر العربة المتحركة، كأنها تمشي على لوح خشبي من فوق جدول».

متى ولأي سبب كتبت هذه الجملة، لم أعد أذكر. إلَّا أنها، هي بالذات، التي بعثت موضوع ونبرة القصة الوجدانية. وبعد ذلك أخذت القصة تكتب نفسها، وعلى يديها حملت تلك الجزئية، لا أدري من أين، العشرات من صديقاتها الجزئيات الأخر، التي لم أرها في حياتي.

* مترجم سوري.

وكان يمكنني، للآن، ألَّا أعترف بهذا الطلسم، لو لم أقرأ شهادة «إيفان بونين» بأن قصته الرائعة «نَفَسٌ مريح» انبثقت من رؤيته مصادفة لصورة فتاة صغيرة على صليب ضريح... وكل ما تبقى سواءً أكانت «أوليا مشرسكايا» أَمْ المرأة التي تدرس في كلية البنات، أَمْ الضابط، أَمْ «مالوتين» – كلهم كانوا محض اختلاق...

ويبدو أن الأهمّ على وجه الخصوص: الصليب وصورة الفتاة الصغيرة الميتة بعينيها الفرحتين. ومن المؤكّد أن هذه الجزئية أعطت دافعاً قوياً للمخيلة المبدعة، حتى إنَّ الأدب اغتنى بهذه الصورة الأنثوية الساحرة.

في قصة «زوشنكو» الطويلة «عودة الشباب» من بين شخصيات القصة ينوّه الكاتب بشخصية ابن أستاذ علم الفلك «فولوساتاف». بخصوص هذه الشخصية يلمّح الكاتب بملاحظة عابرة غريبة: «الشاب كولا» «ابن التاسعة عشرة – كان شاباً مريضاً وقد أمضى الجزء الأكبر من أيامه في المستشفيات والمصحّات وبيوت الاستجمام. عنه لن نتحدث، إذ سرعان ما أسلم الروح». هذه الشخصية في القصة الطويلة لم تؤدِّ دوراً، بل لم تظهر عموماً، ما الحاجة إليها إذن؟

عبر سياق القصة، يتبيّن أن البروفسور، الطاعن في السن، والذي– لسبب ما– يدعونه أهله بـ«فاسيليوك»، يُعَلَّقُ بجارته الحسناء «توليا» وسرعان ما يقطع أسبابه بأسرته ويتزوجها.

وبعد العرس مباشرة يزمع حديثا العهد بالزواج على السفر إلى شبه جزيرة القرم. لكن عشية سفرهما يموت ابن البروفسور. «يقبّل فاسيليوك توليا، ويقول لها إنهما، على الرغم من كل شيء، سيسافران غداً، ولن تستطيع قوة في الأرض أن توقفهما».

هذه الأسطر الوجيزة تكشف أفضل من أي مؤلفات بسيكولوجية عن العطب الذي ألحقته الشيخوخة بالمشاعر العاطفية وحجبت عقل البروفسور المسكين وحرمته ملكة الإدراك الواقعي.

من أجل هذه الجزئية المعبّرة أبلغ تعبير أُدخل «كولا» إلى هذه القصة الطويلة. ما هي، إذن، الجزئية الفنية؟

يحددها القاموس الدليل كمايلي: الجزئية في الفن هي أحد الأجزاء الصغيرة التي تسهم في تكوين المادة ككل (وفي مثلنا هذا العمل الأدبي) هي تفصيل، إسهاب...

وعملاً بهذا التحديد فالجزئية في العمل الفني لا تختلف كثيراً عن الجزئية في أية آلية، عن المسمار الملولب أو البرغي القلاووظ، وهي معادل للتفصيلة أو الإسهاب. أليس كذلك؟ أعتقد لا. الجزئية في العمل الفني ندرة نادرة، «لقيّة» سعيدة.

لا يمكن تصور قصة مكونة من جزئيات متراصة بعضها مع بعضها الآخر. وتلك الجزئيات لا يمكنها أن تترك أثرها بالشكل المطلوب، فهي لا يمكنها تأدية تمارينها الجمبازية بحُريّة، إذا ما كدست في حشد متراص. تتطلب الجزئية فضاءً معلوماً، تتطلب تهيئة القارئ لتقبلها وفهمها.

فلنتفق كبداية، تحت مسمية «الجزئية» نعني التفصيلة الفنية القادرة على تحريض المخيلة للتعرف على الموضوع ككل. هذا التحديد ليس دقيقاً وكاملاً تماماً. ومع ذلك يكفينا، لأن ندرك ما الذي تعنيه الجزئية وما الذي يعنيه الإسهاب، النظر في المقطع الآتي:

«كنا نعمل في لجنة الشبيبة للقطاع الريفي.

كنا خمسة. كان اسم «كيم أوسوكين» سكرتيرنا الأول، يفتتح قائمة موظفينا في المنطقة. لقّبناه بالسكرتير العام ليس دونما سبب. كان «كيم» عموماً شاباً لابأس به، لكن بخصلة غريبة. فمثلاً كان يحب التباهي قليلاً. يتمنى أن نناديه باسمه واسم أبيه «كيم رومانوفيتش»، لكننا لم ننصع له. قلنا له: «عندئذ يجب أن نخاطبك باللقب الكامل: الشيوعي العالمي للشبيبة. لكن ما العمل بشأن رومانوفيتش؟[1]. أنقول له – العالمي رومانوفيتش؟ عندئذٍ كان «كيم» يغضب ويمسح نظارته السميكة التي حالت دون خدمته في الجيش.

وكان أيضاً قد اقتنى خزانة تجارية من الفولاذ، لمجرد الأبهة ونظراً لعدم وجود أشياء ثمينة أو مستندات حكومية سرية، فقد حوت الخزانة ألبوماً للطوابع وكرّاسات لتسجيل أعضاء الشبيبة ولوحات عن زراعة الذرة، التي لم تكن يومها تزرع في مناطقنا، فالمكتب كبير، ذو شأن ويحتاج إلى خزانة مهيبة! أما فيما عدا ذلك فكان زميلنا «كيم رومانوفيتش» شاباً أنيساً، دمثاً. أمّا «سونيا كبيروفا» فقد شغلت منصب النائب الثاني للسكرتير. لكنها كانت، على العكس، تستاء من مناداتها بشكل رسمي – «صابرة مخموتوفنا». لعل مرد ذلك إلى قصر قامتها، ولأنها كانت تضفر جدائلها كبنات المدرسة وهيئتها لا توحي بالسكرتيرة، بل كأنها تلميذة في الصف العاشر. كانت «سونيا» تتغنى باستمرار حتى وقت انعقاد الجلسة، كانت أحياناً تنسى نفسها وتموء بصوت خافت، إلى أن يحدق فيها «كيم» بحدّة، من دون أن يتوجه إليها بملاحظة مراعياً السمعة السكرتارية.

والثالثة كانت «نينا» المديرة المالية، عاصفة على كل المدينين بالاشتراكات على مستوى المنظمات المحلية، ضميرنا النزيه المتخصصة بعرض مختلف التقارير أمام اللجنة الإقليمية. تلك التقارير التي لطالما سئمنا منها! ولقد كنت واقعاً تحت سلطة هؤلاء الثلاثة. أنا مستشار لجنة الناحية بشتى القضايا. مجموع أعمارنا، نحن الأربعة، تقارب المئة، وإذا ما صدقنا القول أقل من مئة. ستة وثمانون عاماً. وحده «كيم» لامس سقف الثالثة والعشرين والرقم المتبقي نتقاسمه نحن الثلاثة بالتساوي.

أمّا الخالة «فاريا» فقد تجاوزت الثالثة والخمسين من عمرها. والخالة «فاريا» سكرتيرتنا الثالثة «نائب السكرتير للشؤون العامة». والمهمة الموكلة إليها: عاملة نظافة وحارسة. حين كنا نتفرق على الجمعيات الزراعية، كانت الخالة «فاريا» تترأس لجنة الناحية: توبخ عبر الهاتف أمناء سر المنظمات المحلية، تعطي نصائح الخبرة للبنات الصغيرات الباكيات، تتلقى التقارير عن نفايات المعادن، بل وحتى تبلغ اللجنة الإقليمية عن اجتماعاتنا الدورية التي أجريناها. كنا نخشى الخالة «فاريا» أكثر بكثير من خشيتنا لـ«كيم»، خاصة أيام الخريف، إذ كانت تنال منا جراء أحذيتنا الموحلة».

قدمت إليكم بداية قصة «فالنتين يراشوف» «كنا خمسة».

مازالت أفكار الكاتب مجهولة لديكم، وكذلك موضوعه. لكنكم قد دخلتم إلى فضاء أنيف، متضمخ بالفكاهة المرحة والدعابة الدمثة، وأنشطة لجنة شبيبة الناحية وعنائهم البهرجي.

لماذا يحدث هذا؟ بأية وسائل فنية يخلق الكاتب مثل هذا الإحساس؟ الجواب ليس صعباً. حسّ البسمة السعيدة، الملازمة للنجاح وثقته بمستقبل شبيبته، وهذا يتأتّى، بالدرجة الأولى، بجودة اختياره للجزئيات المناسبة، الموصفة لشخصيات القصة.

الشخصية وعموماً أيّ موضوع للكتابة يمتلك ما لا يعد من التفاصيل التي، بشكل أو بآخر، تحدد خصائصه. قد يبدو هكذا: كلما أكثرنا من إيراد التفاصيل، ازداد الموضوع في ذهن القارئ وضوحاً. لكن، هذا ما يتراءى لنا فقط.

وقد سبق أن حذر «هيجل» أن على الأديب ألّا يتنافس مع الواقع في عرضه لتفاصيل الظاهرة، إذ كتب: «عند رسم الجزئيات، علينا ألّا نسهب كثيراً حتى لا تغدو الفكرة العامة غامضة أو مشوّهة أو ضائعة، غائبة».

وصحة هذا الادعاء تثبته الكثير من الأمثال السلبية المأخوذة من الممارسة العملية، الكتابية. فالكاتب نفسه «ف. يراشوف» يصف فتاة في قصة «إطلالة الفجر فوق النهر»

«... ترسّخت فـي ذاكرتي إلى الأبد خصلات الشعر الأشقر، المقصوص من الخلف بطريقة قصيـرة، حاجبان يـكادان لا يلاحظان، فوق عينيـن واسعتين صافيتيـن، زرقاوين مائلتين للخضرة، كسماء قبيل الفجر، ترسّخت في ذاكرتي الوجنتان الزغباويتان اللتان طرد حمرتهما ليل السهـد، والشفتان المنتفختان قليلاً؛ بابتسامتهما الساخرة المكبوتة في زاوية الفم». مع أن أجـزاء الوجه كلها رسمـت بجو حالم، إلّا أن المخيلة، بصعوبة كبيرة، تتمكن من توحيدها في صورة كلية متكاملة.

بينمـا، كي يرينا جيـداً «سونيا كبيروفا» في قصته «كنا خمسـة» اكتفى بالتنويه عن أنها تمـوء بالأغنية أثناء الاجتماع الشبيبي، وبملمحين قصيرين: «قصيرة القامة (حبتها قصيرة) وتضفر جدائلها كبنات المدرسة».

إحـدى خصائص «الجزئية» التـي تفرقها عن «التفصيليـة» أو «الإسهاب» هو أنها توفر إمكانية الإحاطة بالمادة مباشرة وبسرعة كما هي في الواقع.

تتطلـب دراسة المـادة، طبعاً، ركاماً من التفاصيل. لكن، نسـخُ الكثير من التفاصيل على الورق مما تخطر في الرأس بسهولة، لا يعني بحد ذاته فعلاً إبداعياً.

عليكم، وأنتم تنتقون تفصيلة ما، أن تتصوروا، لأي هدف انتقيتموها.

كتب «لينين»: «إذا كنت أحتاج الآن، إلى كأس، كأداة للشرب، فأنا لا أهتم مطلقاً باستدارة شكلهـا أو أنّها مصاغة فعلاً من الزجاج، لكنني أهتـمّ بألا تكون مصدعة القعر، كي لا أؤذي شفتـي، وأنـا أشرب منها أو ما شابـه ذلك. أما إذا كنت أحتاج الكأسـ ليس لأشرب منه، بل لاستعمـال يصلح معه أي وعـاء زجاجي أسطواني، إذ ذاك قد ينفعني كأس مصدع القعر، بل حتى إن كان بلا قعر وهلمّ جرّا!».

المنطـق الشكلي، الذي يتقيدون بـه في المدارس (ويجب عليهـم التقيد به- مع بعض التعديل- للمرحلة الابتدائيـة الأولى) يتناول التعاريف الشكلية معتمداً على ما هو اعتيادي، وفـي أغلب الأحيان، على ما يلفت النظر، ويُكتفـى به. وإذا ما أخذنا، عند ذلك، تعريفين أو أكثر، وجمعنا بينهما بمحض المصادفة (الأسطوانة الزجاجية ووعاء الشرب) فسنحصل على تعريف توصيفي، يشير إلى مختلف أوجه المادة، وليس غير»[٢].

وعلـى الأديب- المؤلف الشاب أن يتذكر دائماً عبارة «لينين» هذه «وليس غير» وهو يملأ صفحات قصته بشتى التفاصيل بغية هدف وحيد: جمع أكبر عدد ممكن من سمات التميز.

كثرة الكلام والثرثـــرة التوليفية- تبقى حتى الآن هـي إحدى النواقص المميزة للكثير من أعمالنا الأدبية، ولا يمكن أن يُعدّ استخدام التفاصيل العابرة إلّا مؤشراً للامبالاة المعتمدة في توصيف المادة وقصوراً في صياغة الفكرة وكسلاً في استعمال العقل.

هنـــا، قـــد يقاطعني القارئ ويورد الكثير مـــن القصص المليئـــة بالتفاصيل المملة وغير المغربلة التي لا تعتمد دور «الجزئية» الفخم، ومع ذلك تترك انطباعاً ساطعاً لدى القارئ.

وصف الهيئة «بالأجـــزاء»، كالنموذج الذي أوردته أعلاه من قصة «ف. يراشوف» «إطلالة الفجر فوق النهر» يمكننا أن نجـــده لدى «تورغينيف، وكوبرين» وبعض الكتّاب الكلاسيكيين. إليكم، مثلاً، مقطع من قصة «الحسناوات» لـ«تشيخوف»:

«إذا مـــا وصفنـــا مظهرها الخارجي جزءاً- جزءاً، كما هو مألـــوف، ليس فيها من جميل، فـــي الواقع، سوى شعرها الأشقر، الكثيف، المتموج، المسترسل والمثبت على رأسها بشريطة سوداء، أما ما تبقى فكان إما غير منتظم أو عادياً جداً. ولأسلوبها المميز في الغنج أم لغطشٍ فيهمـــا، كانت عيناها ضيقتيـــن، وأنفها مرتفع من دون شموخ، فمهـــا كان صغيراً، أما منظر وجههـــا الجانبي فكان مرسوماً بوهن وخمـــول، كتفاها ضيقتان لا تتناسبان مع سنّها، لكن مع هـــذا كله كانت الفتاة تترك انطباعاً بأنها حسناء حقيقية». التفاصيل، هاهنا، عديدة أو لعلها لا تقل عما جاءت في مقطع قصة «يراشوف»، لكنها التقت جميعاً بيسر وسهولة في كلّ واحد، وشكّلت صورة مكتملة، جليّة.

يبدو لي أن القضية كلها، ها هنا، منوطةٌ بما يلي: التفاصيل، كلها دون استثناء، تدور حول ما يشبـــه محوراً وحيداً، حول فكرة الكاتب الحيوية. تتلخص فكـــرة الكاتب أن بإمكاننا، من تفاصيل غير جميلة، خلق عمل جميل برمته، كالمغناطيس يجذب مختلف الأجزاء و«يلحمها» كلها في صورة كلية.

هـــذه الفكرة المركزية تستنهضـــ الإحساس بـ«الكلية»، وتلعـــب دور الجزئية الخفية غير الواضحة.

وعلـــى هذا النحو تماماً يمكن، في نظري، البـــت بمسألة شرعنة «الجزئية» الواضحة في العمـــل الفني. إذا ما عدنا إلى المقطع المأخوذ من قصة «يراشوف» «كنا خمسة» فسنرى أن دور «الجزئيـــات» لا يقتصر أبداً على وصف هذه الشخصية أو تلك. بعد أن نتمعن في النص مـــن السهل ملاحظة أن تلك الجزئيـــات تؤدي دوراً هاماً يمكن تسميتـــه «دوراً استراتيجياً».

التقط المؤلف تنافراً مضحكاً بين الأسلوب الديواني البيروقراطي وحماسة الشباب العاملين في لجنة اتحاد شبيبة الثورة. ولذا برزت في القصة إشارة إلى الخزانة الفولاذية حيث تحفظ مجموعة من الوثائق سريعة الاتساخ، تخص سكرتير لجنة المنطقة والتي تنصّ على وجوب التوجه إليه باسمه واسم أبيه (دلالة على الاحترام)، وفيها أيضاً تنويه عن «سونيا» التي ترنّم الأغاني بهدوء أثناء الاجتماعات. كما ترون هذه الجزئيات كلها، إضافة إلى توصيف الشخصيات، تصب في هدف واحد مؤكدة الفكرة المركزية.

بديهي أنه كان من الممكن إيجاد جزئيات أخرى ربما كانت أكثر فاعلية في توصيف الشخصيات ذات الصلة. لكن فكرة العمل الفني، الشبيهة بالحسناء النيّقة، تظل وراء المؤلّف، فيختار لها ما يناسب الوجه.

أعترف أنني ظللت فترة طويلة لم أدرك هذه الحقيقة البسيطة.

يحدث أن تشعر بأن القصة تشكو من «الغثاثة» فتبدأ «بحشوها» وترميم جزئياتها بمقاطع جاهزة مخزنة من الماضي على فترات، متكللاً على أمل ساذج في أن تصبح القصة «فنية». لكن الحاصل في النهاية عمل مقطع موصول لم «يطبخ» جيداً، مليء بالمصادفات والكلمات غير المتجانسة:

«غادرنا إلى الغابة. اصطدم غصن الحورة الرجّاجة بصندوق السيارة. تقافزت الوريقات المتساقطة، كما الضفادع، وراء السيارة. بدأ المطر ينهمر قليل الكثافة. لكن الشمس سطعت وتدحرجت قطرات المطر، كالزئبق في الطريق المغبرة. (هذا مقطعٌ من قصتي ليدا). تكتب أنت بما يشبه هذه الطريقة، لكن القارئ لا يتفهم، وهو في ذلك محق، لمَ كل هذه الضفادع والزئبق، ومن أين وكيف يخطر ببال المؤلف مثل هذا؟

أورد المؤلف «ي. إيلف» ذات مرة الملاحظةَ الآتية عرضاً: «الكثرة من كتّابنا يعانون من نزوعهم نحو شدة الملاحظة التي يراها القراء مملة وشائكة.

قدرٌ كبيرة تتدحرج بيضٌ في قعرها. ما هو غير مهم يلفت الانتباه إلى أنه ما من ضرورة لاستدعاء الانتباه. كنت أنتظر شيئاً ما من تلك القدر البريئة وطبعاً لن ينتج منها شيء. وهذا يعيقني عن القراءة، يصرف نظري عن المهم».

إذن، تفصيل واحد من ألف تفصيل يستغني عن صفته وبإرادة فنية يترفع إلى رتبة «جزئية» مهمة، طبعاً في حال خدمتها للفكرة العامة ومساعدتها في إيضاح هذه الفكرة.

تلك الجزئية الوحيدة، الميمونة من نوعها، ليست سهلة المنال بالنسبة إلى الكاتب المعني. هضم المادة فنياً يتطلب دراسة متأنية للحياة واستجلاء علاقة المادة ذات الصلة بمحيطها، والغوص في جوهرها.

أيـة جزئيـة يختارها الفنان تكـون موضوعيـة بمقدار مـا تساعد في معرفـة الواقع الملموس.

إذا ما أخذت الجزئية مفهوم التفصيل المؤدي إلى انكشاف الكل، فلعل هذه التفاصيل في الظواهـر التي لا حصر لها، تمثل كماً هائلاً. إضافـة إلى ذلك، كل كاتب يقتنص من الحياة الجزئية التي يراها الوحيدة المقنعة، بالنسبة إليه ككاتب، التي تتوافق وتتجاوب مع منظومة أفكاره وتذوقه الفني.

أضف إلى ذلك الجزئية التي يراها كاتب ما كنزاً مكتشفاً، قد يراها كاتب آخر، صراحةً، بغيضة على الرغم من أن كلا الكاتبين قد يكونان متفقين أو متقاربين في آرائهما.

كتبت، ذات مرة، في قصة «أمطار»:

«حيـن علا نسيم خفيـف، انحنت بطريقة مضحكة شجيرات الشـوح الفتية بعضها نحو بعض...» هذه الجملة البريئة استدعت ملاحظة «م. بريشفين» الآتية: وردت لدى «أنطونوف» في مكان ما: «انحنت بطريقة مضحكة شجيرات الشوح الفتية، بعضها نحو بعض»... فعقبت قائلاً: شجيرات الشوح هي شجيرات الشوح، وهي لا تنحني بالمطلق.

فأضاف «ل»: بيد أن هذا «مضحك» أيضاً، كما لدى «أنطونوف».

بعد ذلك رحنا نبحث عن حالات يكون فيها شيء ما في حياة النبات يبدو مضحكاً. لكننا لم نجده.

كل مؤلِّف، دون شعوره، بل ربما دون أن يرغب بذلك، يختار الجزئية التي لا توصّف المادة فحسـب، بل ذات الكاتب. ولذا فالجزئية الحقيقية تترك إحساساً بخلجات الحياة، بالحيوية، بالأصالـة والمفاجأة. حين تعبر الجزئيـة روحَ الكاتب تبدو عادية ومفاجئـة في آن، وكأنها معروفة منذ زمن، وكأنما اكتُشفَت للتو.

إليكـم، مثلاً: «قـرأ (ديمكا) أن الناس تحت وقع المصيبـة يضمرون بسرعة. حصل مثل هذا مع أمه بليلة واحدة، شيء ما غير مفهوم: لقد سمنت حزناً» من قصة «ماخوركا»، للكاتب «يراشوف».

الجزئيـــة الحقيقية، إلـــى جانب تأديتها لوظيفتها الفنية، تحمـــل طابع مؤلفها الخاص - وهـــذا ما يميزها عن «التفصيلة» فتزين العمل الفني كله بمسحة فاخرة تعطي الأشياء «وجهاً ذا تعبير خاص».

قيض لي أن أسمع عبارة «جزئية تشيخوفية». قيلت بتقريظ عالي النبرة لبعض من قصصي. أعتـــرف أنني أشعر دائماً بالحزن عند سماعي لهذا التقريظ، فهو في الجوهر، يعني أنني لم أنضج بعد، كما يقال، وأنني لم أمتلك القوة لأخلص نفسي من تقليدي لـ«تشيخوف».

علـــى أية حال ما يعزيني قليلاً معرفتي بأن مثل هذا التقليد، كقاعدة عامة، محال. أذكر، فـــي بداية تجاربـــي الأدبية، كنت أحب قراءة قصص «يو. أليوشا» التي بدأت في الظهور عبر مجلة «ثلاثون يوماً». وكثيراً ما كانت تغويني مسألة اقتباس بعض الجزئيات الواردة في قصص «أليوشا» وتضمين قصصي بها. لكن لابد من القول إنَّ تلك المحاولات لم تجدِ نفعاً. لم تتمكن الجزئية الغريبة من الاستمرارية في الحياة، كانت تموت في غربتها.

بـــل على العكس، تحت تأثير النصـــ الدرامي المتوتر يتحول التفصيـــل الأكثر اعتيادية، المتواشج مع النص يتحول فجأة إلى جزئية حيوية، مفاجئة. أية خصوصية يمكن أن تكون في جملة «لوح الكلب بذيله»؟ لكن، تذكروا كيف تحولت هذه الجملة إلى جزئية مدهشة في قصة «مومو»، إذ ربط «غيراسيم» العقدة على رقبة الكلب معلقة بأحجار القرميد، ورفعه ليلقي به في النهر: «تطلع إليه بثقة ودونما خوف ولوح بذيله بحركة خفيفة».

أمامنا جزئية نوعية تورغنيفية. (نسبة إلى الكاتب تورغينيف)

أحيانـــاً يكون طابع الخصوصيـــة موسوماً بوضوح على الجزئية، بحيـــث يستطيع القارئ النبيه، حتى لو كان لا يعرف العمل الفني، أن يستكشف الكاتب من خلال تلك الجزئية.

إليكم مثلاً، وصف للربيع العاصف:

«عبـــر مخاضة أوردينكا الكبيرة يمخر شخص، يرتدي معطفاً من وبر الغنم، على دراجته الهوائية، مثيراً أمواجاً مزبدة. أخذ كلّ كنّاسي مداخل البيوت يصرخون إثره مرحين، ملوحين بمكانسهم». عبر هذا المقطع يعلن «إ. إيلف» عن نفسه بوضوح.

وإليكم جزئية سوداوية بألوان مائية من قصة «نسيم ربيعي» للكاتب «بونين»:

«بركة ممتلئة لدرجة التحدب، بلون بلوري صقيل، بلون الجسد، وقد احمر سطحها بشكل خفيف وكان جميلاً، على الرغم من أن قطعة من الجليد، بلون زجاجي أخضر، ما تزال تسبح فيها، يحيط بها روث أمغر..».

وإليكم جزئية لطيفة، ضاحكة لـ«تشيخوف» مأخوذة من رسالته إلى «م. ب تشيخوف» ومؤرخة (١٧ نيسان ١٨٩٦م): «في المرة الماضية لم يتجرأ «رومان» على الدخول في مضمار سباق الخيل.. الركوب عسير، يكاد الحقل يخلو من الثلج. إذا ما سافرت «ليكا»، ستظل تولول طوال الطريق». وها هي ذات جزئية خشنة رجالية مدونة في دفتر مذكرات «ليف تولستوي»: «أمسية هادئة رطبة، عابسة، تنذر إنذارات شتى. في مايو - أيار- غائط سائل، ديدان مضيئة». كم هي لوحة واسعة لأمسية ريفية ربيعية مليئة بالتفاصيل، تنبثق أمامكم. ترون بجلاء بقراتٍ فلاحيةً عجافاً مترديات، بعد جوع الشتاء، تواقات لأول عشبة صغيرة. وفي دفتر المذكرات، ذاته، دونت ملاحظة تبدو صغيرة للوهلة الأولى، لا تستحق الاهتمام: «امرأة ريفية حافية أثناء المطر». لكن عندما يضيف «تولستوي» بجانب العبارة: «بارون، تحت السقف، أثناء المطر، يرتعد برداً». المعنى المبطن داخل الجملة يبدو وكأنه يهب مشتعلاً، وتغدو سيقان المرأة الريفية الحافية جزئية تولستويّة ساطعة...

ومن الممتع استخدام كلمة بعينها كجزئية تامة الصلاحية، بعد وضعها في مكان مختزل غير مخصص لها أصلاً. وهذه الطريقة استخدمها بنجاح ملحوظ «م. زوشكنو». ولتصوير شاب «كومسومولي» عامل مليح القسمات، في الثلاثين من عمره، غدا صهراً غير متجانس لأسرة بروفسور مفرطة في التأدب، كان يكفي استخدام كلمة واحدة «ليدوخا»[٣]. يكتب «زوشنكو»: «كان يبتسم مرتبكاً حين كان يتكلم ويسمي «ليدا ليدوخا» (الشاب المستعاد).

ثمة كلمة كانت مستعملة فيما مضى «كونسوم»[٤] أضحت جزئية صالحة معبرة عن مشاعر التهذيب المزيف لمهندس رجعي: «قصارى الكلام، كان معجباً بالحياة البرجوازية الماضية، بمختلف «الوسيدات»[٥] و«الكونسومات» وسواها «الكتاب الأزرق».

وفي القصة المعاصرة اكتسبت دوراً هاماً ضيفة الأدب النادرة - الجزئية المرتبطة بالعمل والإنتاج.

الجزئية الناجحة لمثل هذا النمط ذات قيمة كبرى: فهي تعمل على تقييم جمالية العمل على المدى الأوسع، تقييم قوة نشاط الذهن البشري.

وكان «أ. بلاتونوف» ماهراً في الجزئية العمالية. كان يهوى الكتابة عن أعمال الفلاحين والميكانيكيين وسائقي القاطرات والكهربائيين والحفّارين. الجزئية العمالية تسلس، فعلاً، لمن هو عليم بقطاع العمل الذي يكتب عنه، بأموره التفصيلية.

ففـــي «لمبة إيلتش» يصور «أ. بلاتونـــوف» حريق المحطة الكهربائيـــة الريفية بالكلمات المؤثـــرة الآتية: «... الآليات كلها فـــي النار، وعبر المحرك تتدفق، بتيارات خضراء، الأجزاءُ المعدنية المنصهرة».

مـــا نسميه نحـــن «العملية الإنتاجيـــة» لا تبدو، في نظر «بلاتونـــوف»، بحال من الأحوال جامـــدة، لا روح فيها. كان الكاتب يرى أن لـــكل عملية إنتاجية، كما الإنسان، مزاجها المميز، وأهواؤها، وهي تحمل طابعاً مميزاً وواضحاً للزمن.

فقصـــة «وطـــن الكهرباء» تتحدّث عـــن إرسال تقني شاب إلى قريـــة نائية عام (١٩٢١م)، عـــام الجوع والمحـــل، ليصلح قنوات ري الحقول. تُسرد هذه القصـــة على لسان ذاك التقني المتفائل. «كان المكان خالياً من أية مضخةٍ أو محرك، كانت، ثمة، دراجة نارية مكتوب عليها بخط دقيق، باللغة الإنكليزية «الكتيبة السابعة والسبعون. للمملكة البريطانية». حين تقرأ هذه الكلمات، تتردد في ذهنك أصداء متعددة الدرجات: سنوات الحرب الأهلية المزعجة، القَدَر، روسيا المعتدى عليها بتخطيط مسبق، الدمار...».

لقـــد وُصِف تصنيع المضخة بجزئياتٍ دقيقـــة مختارة بمهارة: «بعد أن فكرت، نزعت من الدراجة النارية اللوحة المعدنية التي كانت تحمل اسم الوحدة العسكرية البريطانية المعتدية، وقطعتها في ورشة الحدادة إلى ريشتين. بعدئذٍ وبأمر من أمين السر، تم نزع سطح مقر مجلس القريـــة الحديـــدي، وكان كافياً لتصنيـــع الخمس ريش الباقية؛ وغـــلاف للمضخة؛ وأنابيب للامتصاص؛ ومجاري مائلة لاستجرار المياه إلى الحقول».

بـــدا وكأن كل شيء على ما يـــرام. أعدَّ الإيديسونيون (نسبة إلى العالم إديسون) الريفيون، البعيدون عن التشاؤم، المضخـــة ووصلوها بمحرك الدراجة النارية المغتنمة. لكن المحرك بحاجة إلى الوقود، والوقود غير متوافر. وهنا، من جديد، أوحت المعرفة بالحياة والتكنولوجيا إلى الكاتب بـ«جزئية» رائعة:

«في الداخل رأيت مدفأة، فيها يتمعشق جهازٌ لتقطير الكحول بدائي. كانت المدفأة تتوقد بالحطـــب. وعند أنبـــوب التقطير كان يجلس على «طبلية» عجوز مـــرح، سعيد، مُنار باللهب، يحمل في يمناه كوباً، وفي يسراه قطعةً من البطاطا مملحةً: يبدو أن العجوز كان ينتظر دفعة تاليـــة من السائل الرائع، ليجرّبها - هل سيصلح السائل للاحتراق في الآلة، أم ما يزال رديئاً. كانت معدة وأمعاء العجوز الذواق هما أداتا اختبار الوقود».

كان المحـــرك يعمل بصورة رديئـــة على السائل المستخرج مـــن دون تكرير، من الحبوب المتعفنة غير الصالحة للطعام، والمجروشة يدوياً. يكتب «ي.أ. بلاتونوف»:

«لقد أدركت ماذا كان علي أن أفعل: يجب أن ألف من الألياف فتيلة، أُرخي إحدى نهاياتها في برميل من المياه، وأعصب بالنهاية الأخرى أسطوانة المحرك عندئذ سيتحلّب الماء عبر الفتيلة، فتتحسسُ الآلة بالرطوبة، وتعطي طاقة إضافية».

أضحـــت الآلـــة ككائن حي في البنيـــة الفنية للقصة، كمـــا أصبح الإسهـــاب في المجال التكنولوجـــي جزئيات فنية من الطـــراز الرفيع. وهي لا تتحدث فقط عـــن الآليات بقدر ما تتحـــدث عن أبطال الأعوام الأولى من عمر الثورة. وقد أسبغت فكاهة أفلاطونية مميزة على تلـــك الجزئيات مسحة فريدة مبتكـــرة. فطوراً يبرز نقش «الوحـــدة العسكرية الاستعمارية»، وطوراً فما إن لاح نقش «الوحدة العسكرية الاستعمارية» حتى ضج بشدة راسماً كرشاً «جهازاً لاختبار الوقود».

وتعتبر خصوصية الجزئية أثمن ميزة، إذ من خلالها، ومن دون أن نلاحظ أو نتعمّد ذلك، نتعرف على روح المبدع، وعلى علاقته مع المادة، ونظرته إلى الحياة. وفي هذا السياق نعود مـــرة أخرى إلى مقطع من قصة «ف. يروشوف». وعلاوة على أن الجزئيات المختارة من قبل المؤلـــف قصيرة ومقتصـــدة وتوصف شخصيات القصة الذين بدورهـــم يسهمون في إيضاح الفكـــرة العامة، فهي – أي تلـــك الجزئيات – يمكن وصفها «باليروشوفية» – نسبة إلى مؤلف القصة– مغلفة بالطيبة والفكاهة. وفكاهة تلك الجزئيات تلون المقطع كله بظلال خصوصية المؤلف، وتكسبه عبيراً مميزاً. تقرأ عن أفراد الكومسومول(٦) الأربعة وعن المستخدمة العمة فاريا الغضوب فتلوح في الذهن مرحلة الشباب والعمل الأول الذي مارسته، والرغبة المتهورة، المستعجلة في أن يبدو الإنسان بالغاً، والسيجارة الأولى المُرة أمام عيني الفتاة الحبيبة...

فلـــو أن العمة الغضوب «فاريا» بدأت بكتابة هذه القصة، مثلاً، لجاءت الجزئيات مغايرة. ربما كانت لا تقل دقة، لكنها ستكون مغايرة، على الرغم من كونها تصف خصال الكومسوموليين الأربعة ذاتهم، في نهاية الأمر، وستتولد مشاعر مختلفة لدى القارئ.

وتتأتـــى أهمية الخصوصية المميزة للجزئية، وهي ذات شأن عظيم في جنس القصص، كونهـــا مؤهلة لتدخل العقـــل والقلب أكثر بكثير من نسيج الجملـــة المجرد المعبر عن تلك الجزئية.

الجزئيـــة، خلافاً للتفاصيل، المستخدمة في مكانها المناسب تبدو كأنها تتفجر. الجزئية الحقيقيـــة المعقدة تدوّي كما الصدى بين الجبـــال. تترجّع متعددة الأصوات، مختلفتها. إنها تستحضـــر في الوعي جملة من التداعيـــات؛ وقد تكون أحياناً عميقـــة ومفاجئة، لدرجة أن الكاتب نفسه يتعرف عليها، ذهلاً، عبر المقالات النقدية.

وقد تؤدي الجزئية مفعولاً قوياً، بحيث يبدو فعلها بحد ذاته أحجية.

لقد اعترف أحد الكتّاب دَهِشاً: لا أستطيع أن أفهم مطلقاً، كيف تستحث عبارة من قصة «أرخيـــب» لـ«تشيخوف» هـــذا الكم من الفكر والتخيل: «كانت الدكاكيـــن قد أغلقتْ، باستثناء حوانيـــت التاجر «يراكين» المليونير. كانوا يختبـــرون الإنارة التي كانت تومض بشدة، والناس فيما حولها يحتشدون».

طبعـــاً يستوعب مختلف الناس الجزئية الواحدة بدرجـــات تتفاوت في العمق، لكن الأكثر أهمية هو أن الجزئية تولّد طاقةً إبداعية لدى القارئ وتحوله مشاركاً في الإبداع.

وإلـــى تلـــك الجزئيات، التي لا يمكـــن إدراك أسباب قوّتها المحرضـــة أو شرحها بصورة مباشـــرة، جزئيّات «البعد الرابع» تنتمـــي جملة لـ«فيدكا» مختارة من الكتاب المدرسي للصف العاشـــر(٧) «لبســـ الإشبين معطفَ فروٍ نسائي». علّق «ليف تولستـــوي»: «لن تخمّن فوراً لماذا هـــو لبس المعطف النسائي بالذات لكنك مع هذا تشعر أن ذلك أمر بديع، ولا يمكن أن يكون بصـــورة مغايرة». ثم يشرح «تولستوي» بعدها لماذا هو أمـــر بديع، ولا يمكن أن يكون بصورة مغايرة «الإشبين في معطف فرو نسائي تتخيله من دون شعورٍ منك، رجلا قميئاً ضيق الصدر، ولعلـــه هكذا يجب أن يكون. معطف فرو نسائـــي ملقى بإهمال على الدكة، وهو اللباس الأول الـــذي يقع بين يديه، إنه يصور لكم أيضاً أحـــوال الرجل الشتوية، الليلية. ومن واقعة معطف الفـــرو سيتـــراءى لكم، دونما قصد، ذاك الوقـــت المتأخر، حيث يجلس الفـــلاح أمام شظايا الحطب المشتعلة، وقد خلع ثيابه، والنساء الفلاحات يرحن ويجئن استحضاراً للمياه ولرعاية المواشـــي، في ظل الفوضى الظاهرة في المسكن الفلاحي، حيث لا يمتلك الفرد ثياباً خاصة به أو مكاناً معيناً».

لاحظـــوا، حتى «ليف تولستوي» لم يتوصل إلى إعادة خلق هذه الصورة المليئة بالتفاصيل الزاهية للوحة البيئة الفلاحية، بعد قراءة عبارة «معطف الفرو النسائي» مباشرة، بل بعد تأمل، طـــال أو قصر. لن تخمن فوراً لماذا هو لبس معطف الفـــرو النسائي هكذا كتب «تولستوي»،

لكنــه أدرك قبل التفكير أن «الجزئية» التي أوجدهــا «فيدكا» رائعة جداً. ولأنه قبل التفكير، أحس بالقدر نفسه بـ«خلاصة المشاعر» التي سيطرت على «فيدكا».

وفــي النهاية قيمة الجزئية لا تتأتى من غنى تداعياتهــا، أو جرّاء طول سلسلة التخيلات والصور. فإن هذه السلسلة كلها، التي كتبها المؤلف، لن تكون أكثر من وسيلة هدفها أن تخلق في نفس القارئ الأحاسيس ذاتها التي اختبرها الكاتب.

تكمــن خصوصية الجزئية، التي أوجدها الكاتــب بأعجوبة «ببعدها الرابع»، بأنها قادرة على إثــارة مشاعر مثمــرة على الفور، وكأنها مرّتْ بسلسلة من التخيــلات والصور المتتابعة منطقياً، مرغمة القارئ وجدانياً وبسرعة البرق أن يتأثر من أعماقه بكل مراحل التعرف على الموضوع.

مثل هذه الجزئية تتغلغل إلى القلب عبر العقل سالكة طرقاً تكاد تكون خفية غير مرئية.

ينقــل «دوستيفسكي» في دفتر مذكراته عــام (١٨٧٣م) انطباعه عن تقرير قضائي قرأه. جريمــة معتادة في ذلك الزمــن: «رجل فظ يستهزئ بزوجته دائمــاً، ويضربها طوال سنوات عديــدة مما دفع المــرأة إلى أن تشنق نفسها. تحدث الشهود عن الرجل الوحش: يقبض على دجاجــة، ويعلقها من رجليها متدلية الرأس، هكذا لمجــرد التسلية». فيكتب «دوستيفسكي»: «طوال الوقت كانت تتهيأ إليّ صورته: قيل إنَّه رِبعٌ، شديد، قوي البنية، أشقر. أما أنا فأضيف خفيــف الشعر». بهاتين الكلمتين البسيطتين «شعــر خفيف» يكمل «دوستيفسكي» لوحة رجل أبلــه مُؤذٍ، ذي دم بارد، يكاد يكون وحشاً. ولــن أخوض في شرح كيف شُحنت هاتان الكلمتان البسيطتان بريشة الكاتب بطاقة انطباعية متفجرة.

وكان «دوستيفسكي» يعي تماماً تلك القوة، فقد ظهرت من جديد في دفتر المذكرات ذاته، وبعد ثلاث من السنــوات جزئية مشابهة عن أمر آخر: «بالمناسبة هذا الولد الحبيب يقولون عنه إنّه طويل القامة، متين، غريناديري[8] البنية ذو شعر أجعد يغطي قذاله».

بعد هذه المناظرات الاستدلالية كلها، حرِّيٌّ بنا أن نحاول تنقيح تعريفنا للجزئية والإفاضة فيه قليلاً.

الجزئية هــي تفصيل فني، طريف ومتفرد؛ باستطاعته استحضــار الإحساس بالمادة أو الظاهرة وفق مشيئة الكاتب اعتماداً على تفاعل خاطف لسلسلة من التداعيات.

الجزئية هي وسيلة فعالة جداً، يتوجب استخدامها بحصافة وحذر.

في إحدى النسخ الأولية من «المعطف» وَرَدَ تفصيل متواضع: «معطف «أكاكي أكاكفتش» العتيــق يشبه الغطاء. وهناك كان مكتوباً أيضــاً أن «أكاكي أكاكفتش» كان يخبئ أنفه تحت

مـــا يشبه الغطاء، أكثر مما يشبه المعطف...». لكــن «غوغول» كان يحبّ بطله الفقير حبّاً جمّـــاً بحيـــث يأبى أن تأتي السخرية من ثيابه على لسان المؤلف، وها نحن نقرأ في النص النهائـــي: «ينبغي أن نعلم أن معطف «أكاكي أكاكفتش» غدا أيضاً مادةً لسخرية الموظفين، إذ سحبوا عنه اسمه الأصيل «معطف»، وأطلقوا عليه اسم الغطاء».

إيجاد الجزئية وحده لا يكفي، لا بدّ لها من أن تُستوعب وأن يراها أحد، وأن يتحدّث عنها.

حيــن أكتب عن استقصاء الجزئيــات، آمل أن يدرك القارئ شروط هــذا المفهوم كلّها. الإنسان الــذي يحسب الأدبَ هو الحياة؛ الإنسان الذي يعيش التوتر الدائم للإبداع. إلى مثل هــذا تأتي الجزئيــة بنفسها. الحِرَفي غير المكترث الذي يختار موادّ لا تؤدي إلى رفع ضغط الــدم، يفضّــل ذرّ الغبار(الرماد) في العيون باستخدامه موادّ بديلــة؛ الجزئية الحقيقية غير مريحــة بالنسبة إليــه ستنده مباشرة، وبأعلى صوتها «أيها الحارســ!» شاتمةً بأقذع الكلمات نصَّه الرمادي، المنحرف.

غنــى الجزئيــات وعمقها يتناسبان طرداً مع عمق التعرّف بالمــادة والتأثر بها، ومع شدة اندفاع الكاتب.

معرفــة المادة بعمق واهتمام، والدراية بالأعمال التي يمارسها الشخصيات - يُعدان مطلبين بديهيين للأديب. ومن الناحية التطبيقية هذان المطلبان يتحققان لدى الأدباء الشباب أقلّ بكثير مما هو مرجوّ. المعرفة هذه تجعل النصّ أكثر إقناعاً، مشبعاً بالجزئيات الدقيقة التي تثبّت ثقة القارئ بالمادة المكتوبة. وإليكم مثالٌ بسيطٌ من قصة «مَخوركا» الجيدة للكاتب «ف. يراشوف»:

«طــرح «ديمكا» الســرج وحشره في كدّانة عاديــة مغلّفة بلبّاد وجلد غيــر مخيط، ثمّ ثبّته بكلّابات مقلوبة، وفتله وقام بتمريره في عقلة قوس الحصان، والتقطه، معتمداً على ركبتيه، من الجهــة الأخرى عبر الأنشوطة، ثمّ شــدّ الحبل، وربط الحزام الجلدي الذي يمرّ من تحت بطن الحصان، وأدخله في المسمار المعدني، ولفّ حزام سرج الحصان على عريش العربة، بعد ذلك قــام بعقد الرسن عقدةً حاذقة، على شكل رقم ثمانية. وآخر ما كان يجب عليه فعله هو تمريره في حلقة القوس، بعد سحبه نحو الأسفل، كي يلفّ عنان الحصان على عريش العربة».

قد يبدو هذا حشداً من التفاصيل. لكن إذا ما تذكّرنا أن عمر «ديمكا» يقارب العاشرة لا أكثــر، تكاد تلك الجملة الطويلة تزدهر، وأمــام أعيننا ينتصب فتى ذكي، ماهر، محبٌّ للعمل، فتى ريفي معاصر ما تزال أظفاره ناعمة.

أجـل تأتـي الجزئية من تلقاء نفسها. لكـن من غير الوارد أن أنصـح بالقعود في البيت وانتظارهـا. علينا أن نتدرّب باستمرار علـى أن ننظر نظرة أدبية ثاقبة، وأن نكتسب المقدرة علـى التفرّس واستنباط المميّز في الحيـاة، وألاّ نتوانى عن تدوين ما نراه، حتى لو كنّا لا نعـرف أين يصلح استخدام ذاك الحدث. أنا أعلـم أنني أختلف بهذا الصدد مع أديب ضليـع مثـل «ك.غ.باأوستروفسكي» الذي كان يرفض دفتر المذكـرات. لكن، وفق ما أرى، ليس ثمة في هذا الأمر وصفة جامعة. فالمبدع الذي يتمتّع باتزان تام في الذاكرة الشعورية وذاكرة المخيّلة، ربّما كان لا يحتاج إلى دفتر مذكرات. أمّا أنا، مثلاً، لو لم أحوِ دفتر مذكرات أثنـاء رحلتي إلى «استصلاح الأراضي» عام (١٩٥٩م)، وإلى «سيبيريا» عام (١٩٥٨م)، لما كان بإمكاني أن أكتب «ألينكا» عام (١٩٥٩م)، ولا «الرحلة الفارغة» عام (١٩٦٠م).

وربّمـا كان الكاتب الشاب خاصة في مرحلـة انعدام الشهرة «كقطٍ في كيس كبير» يحتاج إلى دفتر مذكّرات، على الأقل لأنه يساعده في تربية ملكة الرصد لديه.

وثمة أيضاً صفةٌ نوعية تجب تربيتها لدى الكاتب الشاب، إذا ما أراد أن يوظّف الجزئيات في مؤلّفاته بصورة سلسة وهي حبّ الإيجاز.

تقول إحدى الرسائل الهندية القديمة: إن النحوي يفرح لأي اقتصادٍ في الكلمات كولادة ابن له... على الكاتب الشاب أن يشع، إن لم يكن بالفرح؛ فبالرضا على الأقل حين يجد سطراً زائداً ويشطبـه. ربّوا في أنفسكم الشعور بالخجل أمام فكرة أنكـم ترغمون الناس على اقتطاع جزء غالٍ من أوقاتهم ليقرؤوا مؤلفاتكم، بدلاً من أن يستخدموا هذا الوقت في قراءة «هوميروس، أو أوفيديا، أو سرفانتس، أو غوته، أو ماركس، أو تولستوي، أو لينين، أو غوركي».

اقتصـاد الوسائل الفنية هو قانون الفن الشامل. الإيجاز أخٌ للموهبة، إنها حقيقة جوهرية. والأمر هنا لا يتعلّق مطلقاً بتقليص الصفحات المطبوعة، بل بغنى الصفحة أفكاراً ومشاعر.

والكاتـب الذي يعدّ الإيجاز أحـد قوانين الإبداع الفني، لابدّ له مـن اعتماد الجزئيات. ستصبح الجزئية بالنسبة إليه إلزامية خاصةً في ميدان القصة.

تساعدنـي دائماً في تحديد درجة موهبة الكاتب وفـرةُ الجزئيات المتينة الجوهرية في مؤلفاته.

الهوامش

١- مناداة الشخص، لدى الروس، باسمه مقترناً باسم أبيه هو شكلٌ من أشكال التبجيل.

٢- لينين - المؤلفات الكاملة، المجلد ٤٢، (ص:٢٨٩).

٣- تصغير اسم ليدا، في العادة، « ليداتشكا » أو « ليديشكا »، المترجم.

٤- كونسوم: فرنسية الأصل - تعني: المستهلك، المترجم.

٥- الوسيـــدات: مفردها «وسَيِّدة، وهي تصغير لكلمـــة وسادة، شوكولا على شكل وسادة، كانت تُصنّع للأطفال، المترجم.

٦- الكومسومول: اتحاد الشبيبة الشيوعية، المترجم.

٧- تعتمد الدراسة الثانوية في روسيا نظام الصفوف العشر، المترجم.

٨- غريناديري: نسبة إلى غرينادير، وهو أحد جنود فرقة رماة القنابل، المترجم.

المصدر

- كتاب «أنا أقرأ» للكاتب «سيرغي بتروفتش أنطونوف»، إصدار موالدايا غفارديا، موسكو، (ص: ١٣١-١٤٨).

معالم الأدب السريالي

د.ياسين الأيوبي ✽

أفـرد «المعجـم الأدبي» لـ«جبور عبد النور» صفحة كاملـة، عرَّفت بالمذهب السريالي، جاء فيها:

لفظة بدأ استعمالها عام (١٩١٧م)، وشاعت فيما بعد لدى بعض الأوساط الأدبية، داعية إلى تحرير الشعر من المنطق والأغراض الجمالية والأخلاقية، والاتجاه نحو عالم اللاشعور.

ويعدّ «أندريه بريتون»، مع «لويس أراغون»، المؤسسين الأولين لهذه الحركة، بفضل تأثير الدراسات النفسية التحليلية التي أنجزها «فرويد»، فكان لها حضور في كتاباتٍ لاحقة نُشرت في مجلة «آداب».

سعـت الحركة الجديدة إلى تجاوز السلبية التي وصلـت إليها حركة الدادائية، تضافرت فيها الجهود لتحديد مذهب قوامه «عفوية نفسية صافية يُتوخى منها التعبير، شفوياً أو كتابة، أو بأيـة وسيلة أخرى، عن النشاط الذهني الحقيقي، وإملاءً من الذهن في غياب كل مراقبة يمارسهـا العقل عليـه، وبعيداً عن كل همّ جماليّ أو خُلقي». ظهـر ذلك كله في البيان الأوّل للسريالية الصادر عام (١٩٢٤م).

✽ باحث أكاديمي من لبنان.



وفي عـــام (١٩٣٠م) ظهر البيان الثاني للسريالية الذي عيّن لهذه المدرسة أهدافاً سياسية، وتحوّل اسم المجلة إلى «السريالية في خدمة الثورة»، مـــا أدى إلى انقسامات داخـــل الحركـــة، وانضمام «أراغـــون» إلى الالتزام والشيوعية، وبقي «بريتون» متمسكاً بصفـــاء السريالية الأولى. ويـــورد الدكتور «جبـــور»، أقـــوالاً معبّـــرة عـــن السريالية وخصائصها، ولا سيما اختلافها الجوهري عن المذاهب السابقة وخاصة الرمزية[1].

هذا التعريف -كما نرى- لا يروي القارئ، ولا يعدو كونه أضواءً بعيدة، نحو عالم أدبي يعـــجّ بالحركة والتمرد على كل أشـــكال التعبير الأدبي والفني متشعّـــب الوجوه، ولا سيما الرسم.

وســـوف نحاول أن نضيء عن قرب معالم هذه الحركـــة وأدبها، راجينَ انكشافاً أوسع ممّا رشح عنه تعريف المعجم الأدبي، ناظرين إلى مزيد من الوصف والتعريف بمذهب أدبي لهث وراءه عدد غير قليل من كتّاب العربيّة وشعرائها عقب الحرب العالمية الثانية...

أمّا **معجم لاروس** فقد عرّف الأدب السريالي بأنّه حركة أدبية فنية، ظهرت غداة الحرب العالميـــة الأولى... تصدّت لكل أشـــكال الأساليب السائدة في نهج الكتابة المتّبعة آنذاك بما فيهـــا من نظم أخلاقية واجتماعية ومنطقية، متجهة نحو عالم الأحلام، والغرائز والرغبات، ثائرة على ما يمليه العقل في ذلك.

ظهرت حركة السريالية أولاً مع الكاتب الفرنسي «غيوم أبوللينير» Guillaume Apollinaire (١٨٨٠- ١٩١٨م) فـــي كتابه: «الروح الجديد والشعراء» الصـــادر سنة (١٩١٧م).. ثم ظهرت جليّـــاً مع **أندريـــه بريتـــون** André Breton (١٨٩٦ - ١٩٦٦م) في البيان الأوّل للسريالية سنة (١٩٢٤م)، والتـــي اتخذت جذورها من المدرســـة الدادائية، وقبلهـــا المدرسة الرمزانية مع لوتريامـــون Lautréamont وغيـــره... وكان للتحليل النفسي وخاصة فلسفة **هيجل** التي امتدّ تأثيرها إلى معظم الأعمال الفنية التي شاعت بين الحربين العالميتين.[2].

ويتّسـع نطاق الحركة السريالية وتتبلور معالمها لـدى الأوساط الأدبية، مع ظهور أعمال سرياليـة صرفة لأحد مؤسسيها الكبار: أندريه بريتون في عدد من أعماله الشعرية والروائية وخاصـة ناديا Nadja (١٩٢٨م)، الأواني المستطرقة Les vases communicants (١٩٣٢م)، والحب المجنون L'amour Fou (١٩٣٧م)[٣].

كما تضمّـن كتابُ السيـرة التاريخيـة للسرياليـة Autobiographie du Surréalisme لمرسيـل جان Marcel Jean الصادر في باريس سنة (١٩٧٨م) تعاريف حول الأدب السريالي وجاء فيه:

هنـاك مذاهب أدبية صغيرة مهدت وعاصرت السريالية وأبرزها: «**التكعيبية**» cubisme التي ظهرت مع «**بيكاسو**»، و«**المستقبلية**» Futurisme و«**الدادائيّة**»[٤].

«**لويس أراغون وأندريه بريتون**» يسطّران المنحى العام لبيـان السريالية، حيث نشر «أراغـون» في مطلع أكتوبـر (١٩٢٤م) مقالاً بعنوان: «موجة مـن الأحلام» الذي تضمن أضـواء مباشرة على روح السريالية، وما يُحدثه الحلم في بنية التفكير في مغاليط الحياة اليوميـة، ما جعل «بريتون» يعتمد ذلك ويـرى أنّ الأعراف العامة لهذه الحياة اليومية قد انتهت[٥].

– عـدّد «**مرسال جان**» جملة أعلام مهّدوا لظهور السريالية وغيرها من المذاهب السابقة كالرومنطيقية والرمزية، ومنهم:

- **إدوارد يونـغ** Young (١٦٨٣-١٧٦٥م) وهـو شاعر إنكليـزي، أصدر مجموعة دواوين مؤثّرة، بينها «الليالي» Les nuits الذي عبَّر بصورة أو بأخرى عن الشكوى الناجمة عن الآفاق المظلمة المخيمة على الحياة.
- **شاتوبريان** (١٧٦٨- ١٨٤٨م) في عالمه الاغترابي Exotisme.
- **فيكتور هيجو** (١٨٠٢- ١٨٨٥م) في التخلّي عن سلوكه الساذج، كما يقول المؤلف.
- **إدغار ألان بو** الشاعر الأمريكي (١٨٠٩- ١٨٤٩م) في مغامراته.
- **شارل بودلير** (١٨٢١- ١٨٦٧م) في منحاه الأخلاقي.
- **أرثر رامبو** (١٨٥٤- ١٨٩١م) في سلوكه الحياتي العام.
- **ستيفان مالارميه** (١٨٤٢- ١٨٩٢م) في غمرات بوحه الحميمي[٦].

هــؤلاء الأعلام، وغيرهم كانوا بمنزلــة الشُّعَل والمنارات البعيدة لــلأدب السريالي، في أشكالــه ووجوهه المختلفة خلال النصف الأوَّل من القــرن العشرين وسيرد بعض هؤلاء في مناسبات شتّى، على قدر متفاوت من التأثير والحضور.

ونُقلِّب صفحات المراجع فنجد في أحدها من أطلق على الحركة السريالية وما خلّفته في نفوس القرّاء: عصر السريالية، عبر كتاب مستقل بهذا العنوان، رائياً فيها حركة منظمة ذات طبيعة ثورية ترفض القيم والأعراف القديمة. وقد اتخذت من باريس مركزاً لها في فترة ما بين الحربين العالميتين (١٩١٩- ١٩٣٩م)، وأصبحت في تلك السنوات حركة عالمية، اشترك في معرضها التشكيلي الذي أقيم سنة (١٩٣٨م)، أربعة عشر بلداً[٧].

ويذكــر «فاولي»، صاحــب الكِتاب، ثلاثة من كبــار الشعراء الفرنسييــن اعتُبروا أسلاف السرياليــة المباشريــن، هــم: «**لوتْريامــون**» Lautréamont (١٨٤٦-١٨٧٠م) و«**رامبــو**»، ثم «**مالارميــه**»... وكان للشاعــر الأوّل أهمية خاصة وتأثير متواصل أكثر من أي كاتب آخر، رغم قصر عمره[٨].

ويــرى «**فاولــي**»، أيضاً أنّ كتّاباً وفنانين كباراً، تبنّاهــم الرومنطيقيون والكلاسيكيون على الســواء، وبعد مجــيء السريالية، تبنّاهم السرياليون، مثــل «شكسبير» الذي نظر إليه كل من الكلاسيكييــن والرومنطيقييــن، كلّ مــن زاويته، واحداً منهــم «وأنا واثق مــن أن كِتاباً مهمّاً وضرورياً سيُكتــب ذات يوم عن «هاملت» كبطــل سريالي، حين يُعتــرف أخيراً بلا عقلانية «هاملت» بالمعنى السريالي»[٩].

ويُفْرد «**فاولي**» ثلاثة فصــول متتالية لكلّ من الأعلام الأسلاف الثلاثة المذكورين أعلاه: «**لوتريامــون، رامبــو، ومالارميه**»، موضحاً أثر كل منهم في تطور السريالية وأهدافها وبياناتها التــي كانت تصدر عقب كل مرحلة جديــدة، فنَسَب إلى الأوّل عنوان: المــزاج، وإلى الثاني: المذهب، وإلى الثالث: الأسطورة[١٠].

• وفي كتاب «السرياليــة» لـ«إيف دوبليسّ»، إضاءات أخرى على تباشير السريالية تتلخّص في جملة إشارات توضيحية، أُوجزها بالآتي:

- نشــأت السرياليــة من الرومنطيقيــة التي ســارت تدريجياً إلى احتقــار معنى القصيدة المفهوم.

- عبّـــر «**بودلير**» في «مراسلاتـــه» correspendances، عن وحـــدة طبيعية تتجاوب فيها العطور والألوان والأصوات.

- كان «**رامبو**» ممهداً الطريق أمام السرياليين المتمردين على الحالة الإنسانية.

- ومثلـــه فعل «**لوتريامون**»، الجدّ الآخر للسريالية، الـــذي مجَّد الانتفاضة نحو عالم من الإرهاب والعنف.

- وقد استعيض عن عرض توازني في العالم، بعرض حركيّةٍ كونية.

- ولـــم ينس «**دوبليس**» الكلام - ولـــو بإشارات - على المذاهب السابقة مباشرة، لمذهب السريالية، كالدادائيّة، والتكعيبيّة، والفوتيرزم. (وقد سجّلت سنة (١٩٢١م) نهاية الدادا الذي أغرق تمثاله في نهر السين، كما آلت إليه حالة تمثالي المدرسة التكعيبية والفوتيرزم)(١١).

مسار تطور السريالية

غـــداة الحرب العالمية الثانيـــة، أمام اجتياح «ستالين وهتلر» لبعضـــ أوروبا، هاجر عدد كبيـــر من أدباء أوروبـــا السرياليين، إلى أمريكا، وكان بينهم «بريتـــون» الذي أصدر مع بعض المتعاطفيـــن مع نهجه، مجلة «Triple V» نسبة إلى ثلاثـــة انتصارات فكرية وسلوكية، وفيها عـــودة إلى العالم الداخلي من اللاوعي عبر ثلاث وجهات نظر (vues): التي تعكس السلوك والتعبيـــر من الأبدي إلى اليومي، ومن النفسي نحو الجســـدي الحسّي، آخذة بالاعتبار عالم الأسطورة من خلال ما تشتمل عليه الأحداث(١٢).

نسيج الأدب السريالي ومكوّناته

لا جـــرم أن أدباً طال عهد مزاولته مـــدةً طويلة، مرَّ بغير مرحلة من مراحل تكوينه وأسهم فيه عشـــرات الكتّاب والشعراء داخل فرنسا وخارجها، ما جعل الدارسين يختلفون في النظر إليه ورصّد عناصر تكوينه ومقوماته.

فكانت التفاتات إلى ما قبل ظهور المذاهب الأدبية الكبرى، حيث رأينا بعضهم يغوص في التاريخ وصولاً إلى «شكسبير» وبعده عمالقة من الأدب الرومنطيقي **كـ «هيجو وفينيي»** ومثلهم في الأدب الرمزي، كـ «**رامبو، وما لارميه**» وغيرهما..

وسنحـــاول معالجة نسيج هـــذا الأدب الذي خرج من الوعي إلى اللاوعي، ومن الواقع إلى ما فوق الواقع، من غير تكلف أو خلل في تركيبه ونظامه، ولم يتخذ أتباعه أي سلوك مخالف، أو مراجعة.

حتّى إن بعضهم رأى في تعاطي هذا الأدب متعة تحاكي تلك التي تحصل عليها عند تعاطي حشيشة الكيف.

ويهتف «**أراغون**»، في جريدة «الفلاّح الباريسي»: «إنني أعلن للعالم هذا الحدث البالغ الأهمية: لقد وُلد إثمٌ جديد. إنّ الإثم المسمى سريالية، هو الاستعمال المشوش والعاطفي للمخدّر الذي هو الصورة.. أو استعمال إثارة الصورة لذاتها دون ضابط»[١٣].

لذلك نرى من يصيبه اليأس، حينما يشعر أنه غير قادر على التعبير عما لا يمكن تأويله، فيعتريه اضطراب ملحوظ وهو يسعى إلى التعبير عن المطلق، وفي ذلك تقاطع، ولو آنيّ، مع الصوفية التي تنتهي بصاحبها إلى الصمت، بينما «الشاعر يسير نحو الكلام»[١٤]. إنّه يريد بلوغ أعمق دخائل نفسه والتخلص من سجن الجسد وشروط الحيّز الزمني، بينما ينقاد الصوفي إلى الذوبان في الله[١٥].

من مؤثرات العالِم النفسيّ الشهير، «**سيجموند فرويد**»، أنه وضع الإنسان أمام عُرّي نفسه المخيف بانحطاطه ومخازيه، ورفع الأقنعة عن صورته المزيفة المرائية[١٦].

ومن مواصفات السريالية، ما أعلنه «بريتون» في بيانه الأوّل: أنها أوتوماكية نفسانية صافية. إنها إملاءٌ يُمليه التفكير بمعزل عن كل مراقبة يمارسها العقل. وهي تبدو كمحاولة علمية تجريبية لارتياد اللاوعي[١٧].

ومما جاء في بيان «**بريتون**»، وسار به السرياليون، سعيهم إلى اكتشاف عالم اللاشعور، ومساقط الجنون، وحالات الهلوسات[١٨].

ومن الاكتشافات السريالية، أنّ كلامنا الواعي، وسلوكنا اليومي، يتناقضان عادة، مع ذواتنا الحقيقية، ورغباتنا الأعمق. وكذلك نكتشف في أحلامنا وأفعالنا الغريزية الخالصة، بصورة أصدق ممّا نكتشف في سلوكنا اليومي الظاهري[١٩]. كل ذلك عائد إلى عالم اللاوعي، أسطورة الفن السريالي الذي منه نستمد معرفتنا الإنسانية.

ويرجع الفضل في هذه الأسطورة إلى ثلاثةٍ مجّدهم السرياليون وهم: الفيلسوف «**هنري برغسون**» (١٨٥٩- ١٩٤١م) والأديب الفرنسي «**أندريه جيد**» (١٨٦٩ - ١٩٥١م) والطبيب النمساوي وصاحب علم التحليل النفسي «**سيجموند فرويد**» (١٨٥٦ - ١٩٣٩م) الذي أرسى قواعد المذهب السريالي في نظرياته المضيئة عن اللاوعي[٢٠].

عناصر رئيسة في مكونات الأدب السريالي

اتخذت موضوعات الأدب السريالي، آفاقاً متعددة الوجوه، نتبينها في جملة عناوين، يتّسم معظمها بالغرابة والخروج الكلّي عن المألوف، أو ما يعرف بعالم ما فوق الواقع.

كلام في التلقائية:

ويعني بها السرياليون، الاستسلام إلى نمط من آلية في التفكير والتعبير، أو كما قال «**بريتون**»: «إنّ كثيراً من المؤلفين، يُسرّون على العموم، بأن يتركوا القلم يركض وراء الورقة دون أن يلاحظوا ما يجري في نفوسهم». وهذا الانقسام إلى قسمين، أكثر سهولة للالتقاط، وأكثر ترغيباً للتأمل من الكتابة المفكرة(٢١).

وقد أجاب أحدهم طبيبه الذي حثّه على التنكر لأخطار الكتابة الأوتوماتيكية: «أفضّل خطواتي الروحية القلقة اليائسة، على خطوات الذكاء المنطقية الرشيدة»(٢٢).

ويعدّ «**أندريه بريتون**» أحد الأوائل من السرياليين الذين وجدوا في الكتابة التلقائية، متنفّساً لإفرازات اللاوعي في السلوك اليومي للإنسان الذي لا تظهر عليه نوازعه ورغباته المكبوتة، كما في حال هذا النوع من الكتابة. ومنشأ هذه الكتابة من موقع متوسط بين الحلم واليقظة. وقد رأى في بعض الجمل المتداعية لديه، «عناصر شعرية من الدرجة الأولى»، لأنها تحمل إلى الروح يقيناً غير معتاد، والكلمات فيها كأنها «لُفظتْ كشخص خارج المسرح»(٢٣).

كلام في الحلم(٢٤):

الكلام في الحلم، متمم لما هو في حالة التلقائيّة المتداعية، ومعاكس لما هو في الوعي والواقع. لأننا في الحلم نستعيد كلياً قوتنا النفسانية. «والروح المتروكة لنفسها تتحرك في عالم من مرئيات الفانوس السحري حيث الكائنات والأشياء تتخذ مظهراً غير متوقع، وتتبرَّج بألوان الحلم». ويرى «**فرويد**» «أن هذا العالم هو رمز الرغبات اللاواعية، والإنسان حين يحلّ رموزها سوف يصل إلى وعي تام لنفسه»(٢٥).

وما نذكره من أحلامنا، ليس شيئاً أمام مجريات الحلم. فالذاكرة لا ترسم لنا سوى فضلات الحلم، وليس كليّته(٢٦).

ويستطرد «**بريتون**» في الكلام على الحلم، في أنه رمز لعالم مكبوت وحقل للسريالية. «ألا يمكن أن يطبّق، هو أيضاً، في حلّ القضايا الأساسية للحياة؟».

وكل ما نشهده في المغامرات الغريبة، لا نحكم عليها أنها متناقضة، إلاّ في حالة اليقظة. والحالــة هذه، يرى «**بريتــون**» «أن أيّ حلم هو أكثر كمالاً من أية قصيدة. لأنه بالتحديد كامل تماماً بنظر الحالم»[٢٧].

والكلام عن الحلم يؤدي بنا إلى الكلام عن «اليقظة» التي يعتقد «**بريتون**» فيها، نوماً آخر، ويعتقد في الحلم يقظة وهو قريب من معتقدات الصوفيين الذين يرون في الفناء بالله، حياة أخرى أبدية ومثل ذلك حديث عن «الإمام علي»: (الناس نيام، فإذا ماتوا انتبهوا).

كلام في المدهش:

في كلام الدارسين على الدَّهَش والدهشة، لم أقرأ تعريفاً فكرياً ولا لغوياً لهذا المصطلح. وبحثــتُ عنه في المعجــم العربي، فإذا هو ذهابُ العقل من الذَّهَــل والوَلَه، وقيل من الفزع. ودَهِش الرجلُ دهَشاً: تحيَّر[٢٨].

لكــن الباحثين في الأدب السريالي توسّعوا في عناصر الدهشة ومقوماتها، فكتب «**لويس أراغون**»: (هناك مناسبات غير الواقع، يمكن للروح أن تمسك بها، كالصِّدفة، والوهم، والخيال، والحلم.. وهذه الأنواع هي كلها مجتمعة في السريالية)[٢٩].

وسرّ الدهشة في الأدب السريالي، هو رؤية كل ما هو غريب وفوق الطبيعي، أشياء مألوفة في متناول اليد[٣٠].

من هنا سعي بعض السرياليين إلى دخول عالم الرؤى والأشباح، أي عالم وسيع لاحدود له من الخيال الجامح حيث يفقد فيه العقل الإنساني مراقبته، ما يجعلهم أكثر تأثيراً وعمقاً في الذات الإنسانية[٣١]. ويزداد التأثير والعمق، أكثر، في حالتي الحلم والهوس، وهذا ما تحرص على بلوغــه وتوضيحه السريالية. وقد هتــف «**أندريه بريتون**»، قائلاً: لقــد انعتقنا من تلك الأشجــار العظيمة! والبيوت، والبراكين، والإمبراطوريــات، ومِن أن هناك أشياء كثيرة مخبّأة وراء هذه الأشياء[٣٢].

كلام في الجنون[٣٣]**:**

لم يُتح لي الوقوف على تبيان صريح لهذا المصطلح، ربما لأن ذلك - في نظر الدارسين- لا يحتــاج إلى تعريف وتوضيح. وقد أصاب المعجَم العربيَّ نظيرُ ما أصاب دارسي السريالية، فقــال معجم «تاج **العروس**»، «**للزبيدي**»، وعلى مــدى سبع عشرة صفحة في جذر (جَنن) ما يأتي:

(وقولهم في المجنون: ما أجنَّه، شاذّ (...) وإنما هو من نقصان العقل (...) والجِنَّة (بالكسر): الجنون)[٣٤]. فانحصر التعريف ههنا، (بنقصان العقل) ولا شيء غير ذلك.

أمّا النقد السريالي فقد حام حول الجنون حَوّمات متداخلة، عرضها كتاب «السريالية» لـ«دوبليس»، على مدى ست صفحات من كتابه، أُوجزها بالسطور الآتية:

- السريالية التي هي ملتقى سحر النوم، والكحول.. هي أيضاً محطِّمةٌ للسلاسل... وأولئك المرضى المنحرفون عن الحقيقة الخارجية، يعرفون، حسب رأي «**فرويد**»، عن الحقيقة الداخلية أكثر منا.[٣٥].

- نرى في عالم المعتوهين حقائق داخلية لا نراها بوضوح في العلاقات الإنسانية العامة. ودرسُ هذيانهم يوسع حقل المعرفة بشكل محسوس، ويُبعدنا عن الواقع العملي المحدود[٣٦].

- إنَّ مرض البارانويا (مرض جنون العظمة) يدلّ على الهدف الذي تتبعه السريالية بتقديمه إلينا تركيباً من الواقع والخيال[٣٧].

- هناك أحوال وأنواع متعددة للجنون، يجدر الوقوف عندها في كلّ عملية تحليل نفسي عقلاني ومنها: الضعف العقلي، والهوس الحاد، والشلل العام، وجنون التأويل، والجنون الباكر... تثبت جميعها طواعية الروح الإنسانية وقدرتها على الانقياد بإرادتها للأفكار الجنونية.

- «يستمدّ المعتوهون تعزية كبيرة من مخيلتهم، وأنهم يتذوقون جنونهم، مستندين إلى أنه غير صالح إلاّ لهم»[٣٨].

- وهكذا، فإن أحد ظواهر السريالية، يتمثّل بانفصال الروح، عن كل حكم سابق، وكل اصطلاح، لكي ندع الآلية النفسانية تتكلم فيها. وهذه الآلية هي عربة الوحي[٣٩].

- وفي جانب آخر، عرض السرياليون لأعمال الشاعر الفرنسي «**بول فاليري**» (١٨٧١- ١٩٤٥م)، أحد ممثّلي المذهب الرمزي، فسخروا من بعض مواقفه التي – في نظرهم – لم تصنع شيئاً سوى إحداث التمرد عند الذين يزدرون كل حساب في الأدب.

وقد قال مؤكداً موقفه: «إني أحب جدّاً أن أكتب شيئاً تافهاً وأنا بكامل وعيي.. من أن أؤكد، تحت ظل الذعر، طُرّفة من أجمل الطُّرف»[٤٠]، فكان أن انفصل السرياليون، عن «**فاليري**» نحو سنة (١٩٢١م)، ليغوصوا في متاهات الغريزي والحيوي.

هاتفين: «الجنون خير من الحسابات والحيلة»[٤١].

كلام في المرأة والحب:

- لم يهتد السرياليون، عام (١٩٢٤م)، إلى تحليل مفهوم الحب والجمال، ولم تكن النساء في كتاب «السمكة الذوّابة» لـ«**بريتون**»، خليلاتٍ سهلات المنال، بل كنّ رسولات حوّاء الجديدة الموجودة وراء كل شهواتنا[٤٢].

- لا يستطيع الحب أن يكون غاية في ذاته. والحب هو حب شيء آخر غير الذات. ولهذا استُبعدت كل أشكال النرجسية، بمعنى أنّ علينا أن نحب أنفسنا ونحن نحِب[٤٣].

- وفي مسألة تعدد النساء والمحبوبات، يشرح «**أندريه بريتون**»، موقفه حيالهن قائلاً في كتابه «الحب المجنون»: «إنَّ الحبيب لن يكتشف في جميع وجوه النساء إلا وجهاً واحداً هو آخر وجه أحبّه».

نحن إذن أمام الحب الوحيد، ذلك أن المرأة الأخيرة المحبوبة، «ستكون وحدها الحبيبة بشكلٍ حقيقي، أمّا الأخريات فلم يكنّ إلاّ وهماً»[٤٤].

وإذا كان لي من تعليق سريع ههنا، فأقول إنّ الكلام في الحب والمرأة، لا يقف عند حد، لأنه يتعلق بسرّين كبيرين في الوجود الإنساني، هما المرأة والحب. وأرى - كما يرى السرياليون - أن الحب الأخير لدى المرأة المحبوبة الأخيرة، هو الحب الأوَّل نفسه الذي ينسبه الدارسون، وشعراء الغزل، إلى الحب الأوَّل، ذلك أنني أحسّ في حبّ المرأة الجديدة، كأنني أحب لأول مرّة، ولا أرى تناقضاً بين قولهم وقولي، لسبب أن المرأة مياه فردوسية لا أرتوي منها مهما كثر انسكابها في ذاتي وفمي.. فالقول الأول صحيح، لكنه يختلف في نكهته ومذاقه بين شخص وآخر، «وللناس فيما يعشقون مذاهبُ».

كلام في الماء:

وهو في العمق، متصل بعالم المرأة التي شغلت الكتّاب والشعراء في كل العصور. والمنطلق ههنا قول «**بول كلوديل**» (١٨٦٨- ١٩٥٥م) في علاقة الحب بالماء: «كل ما يشتهيه القلب يمكن أن يرتدّ دوماً إلى وجه الماء».

لقد أوحى هذا القول، بأن هناك جوفاً باطنياً، يجعل من جوف الأرض متسعاً لسماء دفينة تحت الأرض. ما جعل «**بريتون**» يرى أن عالم الماء موضوع أمل أساسي[٤٥].

ويذكر لنا «**بريتون**»، في أحد نصوص كتابه المعبّر: «السمكة الذوّابة» معالم ترمز بوحي شديد إلى ذاك العالم المائي الساحر، فيتحدث: «عن الينبوع السحري، وعن طيور البحر،

وعن ندى المساء، وعن عرق الكواكب، وعن السمكة- الزورق، وعن نهر الأزهار، وعن السفن التي تبيت في الزوبعة الفضية، وعن صدى الأمطار، وصدى الدموع، وحافة الغيوم وحافة الجزر، وحيوانات الماء، وعن امرأة ترى خيال قدميها في بركة من ماء الشتاء، وعن شلال يقف بين مسرح حياتي وبيني..»[٤٦].

وهكذا، من أجل أن تتملّكه الرغبة، على العالم أن يُحرم من قساوة تركيبه الطبيعي، والمرأة من قساوة تركيبها الواعي. فالحلم يُزيل واقعية العالم، والنوم يبعد المرأة عن سلطان العقل[٤٧].

خلاصة القول في السريالية وأدبها

بعد هذه الصفحات المكثفة والموجزة التي سوّدها القلم، لا بد من اعتصار ما جاء في معظم الكتب والمراجع التي عدت إليها، وخاصة كتابَي «السريالية» لـ**«إيف دوبليس»** و«عصر السريالية» لـ**«والاس فاولي»**، مقتبساً منهما خلاصة ما كتبتُ.

إنَّ عالم السريالية الغريب عن مألوفنا المعرفي، ليس عالماً أسطورياً ولا خرافياً. بل هو واحد ممّا يعترينا في بعض أحلام يقظتنا، فنخوض فيه تماماً كما يفعل الصبّية الصغار في ألعابهم ومسامراتهم الحميمية الخاصة، فنسمع كلاماً لهم وأفكاراً لا تخطر على بالنا نحن المدركين الكبار.

هذا العالم الطفولي، مضافاً إليه عالم الأحلام، بكل أشكاله ووجوهه، هو الذي ذهب إليه السرياليون وأخلصوا ومارسوا كتاباتهم ولوحاتهم التشكيلية بوحي منه واعتمادهم مساره وآفاقه.

وجاء في آخر كتاب «السريالية» هذه الخلاصة المعبّرة:

• «إذا عرف المرء الرجوع إلى تأثراته التلقائية، بإسكات كل روح ناقدة، وإذا ترك جوّها السريالي ينفذ إليه، فبالإمكان إعادة اكتشاف المدهش».

• «لنعتبر إذن السريالية كشكل من أشكال ذلك الاندفاع الذي اجتاز في جميع العصور وفي جميع البلدان، الكائنات النخبة التي أرادت التخلص من حدودها. فهي لاترمي إلى شيء أقل من حل مشكلة مصيرنا المقلقة».

«إن البقاء في حالة التهيؤ حيال الشيء الأكيد المستتر بواسطة مقولات العقل، هو الحظّ الوحيد للإنسان ليستعيد حريته.

والفـن، من وراء النظريـات الباحثة عن المطلق، يرفعنا فوق شرطنـا الإنساني، لأنه لن يعرف أن يجد فيه أملاً أكثر قيمة وأكثر امتداداً، من خفقة جناح»(٤٨).

• ومن آخر كتاب «**عصر السريالية**» نقتطف هذه السطور:

«كان من حكمة السرياليين، أنهم لم يعرّفوا حركتهم بوصفها مدرسة فنية جديدة، بل كانوا يحددونها باعتبارها طريقة للمعرفة.

إنّ السريالية، في تلويحها للإنسان بأمل الوجود، قد دافعت عن لعب الفكر المجرد، وعن قوة الأحلام، والرغبة في تقديـم حقائق التجربة وتخطي التجربة العادية، كوسائط لتحقيق وجود أفضل.

ويمكن للإنسان، إذا ما لبّى رغباته الإنسانية، أن يعيش تجربة أكثر حقيقية من واقع العالم المنطقـي الموضوعي، وإذا ما تأملنا عطاء السريالية، في مجالي الشعر والتصور، وجدنا أن من أكثر ملامح هذه الحركة أصالة وطرافة، قولها إن الفن ليس غاية في حد ذاته، وإن على الإنسان ألاّ يقف عند النظريات الجمالية والتأمل الفلسفي، أبداً»(٤٩).

سطور شتى ترشح بكثير من الإيماءات والعناوين، أكثر ممّا تدلّ عليه من شؤون السريالية وشجونهـا، لأنها، أي السطور، هي نفسها مستلّة مـن بحوث ودراسات مكثفة، يكتنفها الكثير مـن التداخل والالتباس، لا لشـيء، إلاّ لأنّ الموضوع المدروس، هو عينـه أيضاً ينتسب إلى عالـم لاهوية واضحة له ولا يخضع لمقاييس الدرس والتحليل المتّبعَين في دراساتنا وتآليفنا المعتادة، ولا ننسى احتمال عدم وفاء الترجمة بنقل النص الأصلي.

حتّـى، الدراسـات التي عدّتُ إليهـا بالفرنسية، لا تخلو هـي الأخـرى، من هذا الغموض والالتباس في عرض ما تضمنته من معالجات لهذا الجانب أو ذاك.

الهوامش

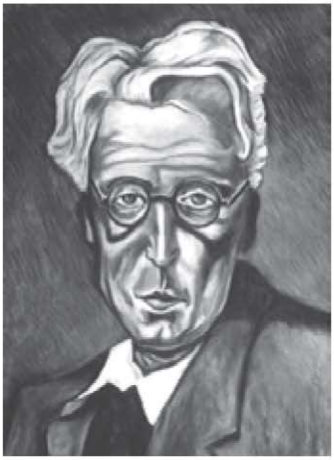
١- د.جبور عبد النور. المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، (ط٢)، (١٩٨٤م)، (ص ١٣٩- ١٤٠).
2- Dictionnaire Petit Larousse en couleurs, Paris, 1980, . 890.
3- Ibid. P. 1092.
4- Marcel Jean: «Autobiographie du Suréalisme» Seuil, Paris, 1978, p. 25.
5- Ibid. P. 138.
6- Ibid. P. 146.
٧- ٨-٩-١٠- والاس فاولي. عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، (١٩٨١م)، (ص٧، ٨، ٩، ٢٥، ٨٥).
١١- إيف دوبليس. السريالية، ترجمة بهيج عثمان، دار بيروت، (١٩٥٦م)، (ص ٦ – ١٥).
12- Marcel Jean: «Autobiographie du Suréalisme» Ibid, p. 405- 406.
١٣- ١٤- ١٥- ١٦- ١٧- إيف دوبليس. السريالية، مرجع سابق، (ص ٧٣، ١١٢، ١١٣، ١١٦، ١١٧).
١٨- فردينان آلكيه: «فلسفة السريالية»، ترجمة وجيه العمر، وزارة الثقافة، دمشق، (١٩٧٨م)، (ص ٣٢).
١٩- ٢٠- عصر السريالية، مرجع سابق، (ص ١٣، ١٥).
٢١- ٢٢- ٢٣- إيف دوبليس. السريالية، مرجع سابق، (ص١٣١، ٤٤، ٥٠).
٢٤- ٢٥- عُد إلى : Le surréalisme» Que sais-je، p.p 30- 33- 36 - 37.
٢٦- ٢٧- إيف دوبليس. السريالية، مرجع سابق، (ص ٣٧).
٢٨- لسان العرب (دهش) مجلد (٦/ ٣٠٣)، دار بيروت.
٢٩- ٣٠- ٣١- ٣٢- كتاب السريالية، مرجع سابق، (ص ٣٣، ٣٤، ٣٥).
٣٣- عُد إلى: Le surréalisme» Que sais-je، p.p 33- 38.
٣٤- «تاج العروس من جواهر القاموس»، لمرتضى الزبيدي، الكويت، (٢٠٠١م)، (ج٣٤)، (ص ٣٧٩ -٣٨٠).
٣٥- ٣٦- ٣٧- ٣٨- ٣٩- ٤٠- ٤١- دوبليس، السريالية، مرجع سابق، (ص ٣٩،٤٠، ٤١، ٤٣، ٤٤، ٤٩، ٥٩).
ويمكن الاطلاع على النصّ الفرنسي لكتاب دوبليس:
«Le surréalisme» Que sais-je, P.U.F Paris. 6ème éd. 1967 p.p 20- 27
٤٢- ٤٣- ٤٤- فلسفة السريالية، مرجع سابق، (ص ١٥، ١٢٤، ١٣٣).
٤٥- ٤٦- ٤٧- فلسفة السريالية، مرجع سابق، (ص ١٠٨، ١٠٩).
٤٨- «السريالية»، ص ١٥٦ – ١٥٧. ويمكن العودة إلى كتاب:
«Le surréalisme» Que sais-je, Yves Duplessis, p: 125 -126.
٤٩- «عصر السريالية»، (ص ٢١٢- ٢١٣).

الحداثة وما بعدها في الشعر الإنكليزي

د.شاكر حسن راضي ❀

تبدو كلمة «حديث» وما يشتق منها من حداثة وحداثوية كلمات غامضة جداً يصعب تحديد معناها. وفي مجال النقد الأدبي يرتبط التيار الذي يسمى تيار الحداثة بالعديد من السمات التي يلاحظ وجودها في أدب العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، خاصة بعد نشر قصيدة «ت.س. إليوت»، «الأرض اليباب» (١٩٢٢م) لحين بداية ما سمي بمرحلة ما بعد الحداثة. ويرى بعض المؤرخين أن حركة الحداثة في أوروبا امتدت بين عامي (١٨٣٠- ١٩٥٠م)، حيث شملت تغييرات كبيرة على المستويين الفكري والفلسفي وقطيعة مع تقاليد التراث مع محاولة إحياء أو إكمال مسيرة الشعراء الرومانسيين الذين تمردوا على تقاليد الشعر في القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، من خلال أطروحات «وليام بتلر ييتس»، (١٨٦٥-١٩٣٩م)، والألماني «ريلكة» (١٨٧٥-١٩٢٦م) وما جاء به رائد الحداثة ورسولها «بودلير» (١٨٢١-١٨٦٧م) في «أزهار الشر» التي أحدثت هزة قوية على المستويين الأدبي والاجتماعي وبقيت بعضٌ من قصائد هذا الديوان محظورة حتى عام (١٩٤٩م)، وكان لـ«بودلير» والحركة الرمزية عميق الأثر على «ت. س. إليوت» وغيره من روّاد الحداثة.

❀ كاتب ومترجم من العراق.



«وليام بتلر ييتس»



ت. س. إليوت

عموماً، يتصف الأدب الحداثوي بالانفصال التام عن الماضي القريب وتقاليد الأدب من شكل ومفاهيم وأساليب ومواضيع. ويمكن مناقشة **العناصر الحداثوية** في أربعة عناوين فرعية وهي: التجارب الجديدة في الشكل والأسلوب، المواضيع الجديدة والتلاعب باللغة والكلمات، والطرق الجديدة في التعبير، والنهايات المفتوحة للثيمات ومعانيها. ومن أهم **خصائص الشعر الحديث في الغرب** ابتكار وتجريب أشكال جديدة في التعبير ومنها على سبيل المثال طريقة الشعراء التصويريين في تقديم صور ملموسة للقارئ لكي يفهم من خلالها الفكرة ويجرب المشاعر بنفسه، في حين تركز **الرمزية** على تقديم رموز عميقة عن الأفكار والمشاعر ليتولى القارئ تفسيرها ذهنياً، أما **الواقعية** فتقدم واقع العالم المعاش في حين تطرح الطبيعية بحثاً متطرفاً في الواقعية من خلال عرض كل ما هو خاص ونفسي وخيالي وعصابي، أما **الانطباعية** فتسعى إلى ترسيخ الانطباع الأوَّل لدى القارئ عن كل شيء فيما تسبر التعبيرية أغوار النفس وتحاول أن تعبّر عن المشاعر الخفية والعميقة كما هو الحال في القصائد الاعترافية التي كتبتها الشاعرة «**سيلفيا بلاث**»، لكن السريالية تتجه نحو فرض مزاج الجنون والتسميم الفكري والعصابي مما يؤدي إلى إثارة اللغة اللامنطقية للوعي. وبذلك نجد أن الحداثة تضم كل هذه التجارب في أسلوب التعبير.

ومن **السمات** الأخرى للشعر الحديث هي النزعة إلى تقديم موضوعات متعددة في وقت واحد وهذا يعني أن بعض القصائد المتفردة تتناول العديد من المواضيع في وقت واحد كما

يفعـل «**إليوت**» في «الأرض اليباب» و«أغنية حـب جي ألفريد بروفروك». فضلاً عن ذلك، أعلن الشعـراء المحدثون قطيعـة تامة مع التقاليد والقواعد الراسخـة للماضي على مستوى الشكل والأسلـوب والإيقاع وبقية الوسائل الفنية الأخرى في الشعـر وهدموا التقاليد القديمة وأقاموا تقاليد جديدة بدلاً منها في التعبير من خلال الشعر الحر، ولم تعد الرموز والاستعارات القديمة قائمة وصار لـكل شاعر قواعده وأساليبه كما هو الحال في قصائد «**وليام بتلر ييتس، وإليوت، وأودن**» ومجايليه ومنهم «**لوي مكنيس، وستيفن سبيندر**» وصولاً إلى «**ديلان توماس**» وما بعده.

ومن هنا يمكن القول إنَّه ليس هناك قاعدة أو تقليد يجبر الشاعر على بناء أبياته طبقاً لأي صيغـة نحوية معينة فقد يتكون البيت من جملة واحـدة أو كلمة واحدة (صفة، اسم، فعل، أداة وصـل إلخ) كما يفعل الشاعر الأمريكي «**إي إي كمينجـز**»، وبوجود هذه السابقة الغريبة تسبب الشعـراء بعدد من المشاكل للقرّاء والنقاد وحتى للشعراء الآخرين. وفي جوهر هذه المشكلات نجد مشكلة العلاقة بين الحضور الملموس لبيت الشعر الحر وقدرة القصيدة على خلق المعنى وتغييـره. وقد أشعلت خروقات «**عزرا باونـد**» (١٨٨٥-١٩٧٢م)، مؤسس الحركة التصويرية التي استمدت مصادرها وفلسفتها من الشعرين الصيني والياباني وأكدت الوضوح والدقة والاقتصاد في الكلمات، وبدا ذلك جلياً في «الأناشيد» بين عامي (١٩١٧-١٩٦٩م)، أشعلت نقاشات حامية الوطيـس بشأن بنية وغايـة الشعر الحر والصورة، بعد أن أصبحت مجلـة «شعر» التي أسسها «**مونـرو**» في شيكاغو وأصبحت منفذاً للشعراء التصويريين ومنهم «باوند وريتشارد الدينجتون، وتي أي هيوم»، وسرعان ما انضم إليهم «**ت.س. إليوت**» الذي نشر قصيدته المثيرة للجدل «أغنية حـب جي ألفريد بروفروك» عام (١٩١٥م). تعالج كتابـات الشعراء التصويريين ومنهم «**باوند**» العديد من القضايا التي أثارها الرومانسيون قبلهم، يقول «لويل»:

«الهـدف هو خلـق إيقاعات جديدة باعتبارها تعبيراً عن الأمزجـة الجديدة وليس لنسخ الإيقاعات القديمة التي تردد صدى المزاج القديم ليس إلَّا. نحن لا نصرّ على أن يكون الشعر الحر الطريقة الوحيدة لكتابة الشعر، نحن نناضل من أجل ذلك كونه مبدأ من مبادئ الحرية، ونحـن نؤمن أن تفرد شاعر ما قد يجد لـه تعبيراً أفضل في الشعر الحر أكثر مما يجده في الأشكال الشعرية التقليدية الأخرى. وفي الشعر، يعد الإيقاع الجديد فكرة جديدة».

وقد اقترح التصويريون الكتابة بطريقة تكون شعرية آنية وغير مسبوقة إلى حد كبير لكن الطبيعة الدقيقة لهذه الطريقة الجديدة تترك لحدس القارئ. ويركز «**عزرا باوند**» على الإيقاع

ويقول «أنا أؤمن بالإيقاع المطلق، ويقصد به الإيقاع في الشعر الذي يستجيب تماماً للعاطفة أو لظل عاطفة يراد التعبير عنها، ولابدّ أن يكون إيقاع إنسان ما خاضعاً للتأويل. فهو إيقاعه الخاص في نهاية المطاف وهو غير مقلّد ولا يمكن تقليده ويعطينا «باوند» نموذجاً تطبيقياً لنظريته في قصيدته التي تحمل عنوان «في محطة مترو» (١٩١٣م):

شبح هذه الوجوه في الحشد

أوراق على غصن أسود مبلل

تبدو القصيدة كأنها جملة مبتورة دون فعل رئيسي، ولكن كيف نفهم هذا التجاور بين الوجوه والأوراق؟ يرد الناقد «**هارفي جروس**» في دراسة عن الشعر الحديث بالقول إنَّ القارئ هو الذي يملأ الفراغ تلقائياً إذ بإمكانه أن يضيف كلمة «تشبه» وبذلك يفرض القارئ بنية نحوية. فالشاعر رأى وجوه الناس في محطة القطار على أنها لا تشبه أو لا يمكن مقارنتها «بأوراق الشجرة» لكن يبدو أن الشاعر لا يريد أن يقدم رابطاً عقلانياً بين الصورتين. ويرى الشاعر «**هيوم**» أن الشعر التصويري هو «فن بصري جديد» يتكون من سلسلة من الصور التي يرسمها الشاعر ويسلمها للقارئ في حين حاول الشعر القديم أن يؤثر على القارئ أو المتلقي بفعل الأثر التنويمي للقافية. بيد أن الهوس الذي أصاب المحدثين بضرورة التخلص من التقاليد الموروثة ساعد في تغريب القارئ عن النص ذلك أن من البديهيات التي ترافق تاريخ الشعر هي حضور هموم مشتركة تتراوح ما بين الدنيوية والروحية.

وعلى الرغم من تطرفها في مواجهة التقاليد بدأت حركة الحداثة منذ عشرينيات القرن الماضي بالانتشار وحتى قبلها. وقد وجدت قصيدة «ت.س. إليوت» «**أغنية حب جي ألفريد بروفروك**» صدى واسعاً وأثارت الكثير من النقاش بشأن أسلوبها ولغتها واستعاراتها وتشبيهاتها الغريبة التي أعلنت قطيعة تامة مع الماضي رغم أن «**إليوت**» يعتمد أسلوب المونولوج المسرحي الذي قدّمه الشاعر «**روبرت براوننج**» بين عامي (١٨١٢-١٨٨٩م) في القرن التاسع عشر في قصيدته الشهيرة «دوقتي الأخيرة» عام (١٨٤٢م)، وفي قصيدة «**إليوت**» نجد المتحدث ينقسم إلى شخصيتين ويغرقنا معه في حيرة من المقطع الأوَّل الشهير بصورته الغريبة:

دعنا نذهب أنا وأنت إذن

حين ينتشر المساء عبر السماء

مثل مريض مخدّر على منضدة،

دعنا نذهب، عبر شوارع نصف مهجورة،

تقهقرات مدمدمة

لليال قلقة في فنادق الليلة الواحدة الرخيصة

ومطاعم تغطى أرضياتها بنشارة الخشب وقشور المحار

شوارع تتوالى كأنها مناقشة متعبة

ذات مقصد مغو

تقودك إلى سؤال جارف،

آه، لا تسأل «ما هو»؟

دعنا نذهب ونؤدي زيارتنا

من الواضح أن «أنا» هنا هو المتحدث، لكن من هو «أنت»؟ قد نكون نحن، أو القارئ، وقد دعاه المتحدث لينضم إليه، في هذه الرحلة عبر لا وعيه المضطرب، لا سيّما وقد مرّت علينا صورة المريض المسجى على منضدة وهو يؤخذ لغرفة العمليات حيث يكون بين الموت والحياة مثل المساء الذي يفصل بين النهار والليل. لكننا لا نستطيع أن نؤكد ذلك. فقد يكون «أنت» هو الشخص الآخر الكامن في ذهن المتحدث، مخاطباً نفسه، مكوناً «الأنا البديلة» أو امرأة عابرة، أو حالته الذهنية الصعبة وانقسامه العاطفي مصوران في ضميرين منفصلين، أنا وأنت. إلّا أنَّ محاولاتنا لحل هذا اللغز من خلال المزيد من التفحص لتفاصيل النص تعزز السر الغامض بدلاً من فك شيفرته. فهل المريض المخدر على منضدة هو إشارة إلى «أنت» – أيّاً كان ذلك الأنت– أنا أم السماء؟ وهل السؤال الذي سنقاد إلى طرحه نحن، أو هو أو هم، سؤال وجودي «ما هو»؟ أم هل أن المتحدث ينصح من يرافقه أو نفسه بأن لا يسأل ولا يورط نفسه في معرفة كنه السؤال؟ وهل أن الشوارع والمطاعم التي تقود إلى السؤال الذي ليس له جواب هي شوارع ومطاعم حقيقية؟ ربما يكون السؤال واستباقيته المحيطة به ستتضح عندما نصل إلى وجهة محددة، أم هل أنها تمثل رحلة رمزية عبر شظايا الذاكرة والوعي المكونة من أماكن نصف مستذكرة مع إيحاءات أو انثيالات شخصية؟

ومع تعمقنا في قراءة مقاطع القصيدة المتتابعة نزداد ارتباكاً. إذ تبدأ بالظهور تلميحات معينة وموقعية بالتراكم (شعري، رأسي، أكواب الشاي وملاعق القهوة التي أقيس بها حياتي، مربى البرتقال، النسوة اللائي يذهبن ويجئن وهن يتحدثن عن مايكل أنجلو). لكن هذا العرض

المؤقت لإحساس بالحضور الملموس للمتحدث في بيته يضعف بوجود مزيج من الإشارات إلى أعمال أدبية وإلى الإنجيل والتاريخ والطبيعة والفن وكل ما يمت بالصلة إلى التلميح غير الشخصي الذي ربما يكون قد تراكم في ذهن فرد ما أو يحرك وعياً جمعياً حتى إن كان وعياً يعود لشخص ينتمي إلى طبقة متعلمة من أبناء البرجوازية؟

وضمن السياق الجمالي الأوسع للحداثة في الشعر الغربي قد نجد صلات بين الانتقالات المربكة للقصيدة والأساليب النثرية للمونولوج الداخلي الذي طوره «**جيمس جويس، وفرجينيا**، وولف» لكن هناك فرق، فالمونولوج الداخلي (الذي يعرف باسم آخر هو تيار الوعي) يحاول أن يدرك في اللغة التوتر المتعدد الأطراف بين الأبعاد الداخلية والخارجية للوعي، أي، حالة عوالمنا الذهنية والإدراكية السابقة للعمليات التصالحية للفكر والتنظيم اللغوي التقليدي كما يشرح ذلك «**ريتشارد برادفورد**» لكن «**إليوت**» يواصل الربط باستخدام الوزن والقافية والإيقاع الداخلي وبذلك يوفر جسراً بين الفوضى السابقة للعقلانية المطلوبة والإحساس الهش بوجود نظام وهذا هو الذي يربط القصيدة بالإرث الثقافي والجمالي الذي سعى المحدثون الأوائل إلى إبعاد أنفسهم عنه، بيد أن «**إليوت**» استخدم المجاز الذهني والقافية والبحور وهي الدعائم الأساسية للشعر، بطريقة لم يسبقه إليها أحد من قبل في قصيدة «بروفروك»:

الضباب الأصفر الذي يحك ظهره على ألواح الشبابيك

الدخان الأصفر الذي يحك خطمه على ألواح الشبابيك

لعق لسانه في زوايا المساء

توانى فوق المسطحات التي تقف راكدة في المجاري

سمح للسخام المتساقط من المداخن

بالسقوط على ظهره

مرّ منزلقاً بالشرفة، قام بقفزة مفاجئة،

وبعد أن أدرك أنها كانت ليلة ناعمة من ليالي تشرين،

التف مرة واحدة حول البيت، ونام.

هنا يتنافس الضباب والحيوان الشرير الذي لم تحدد فصيلته على الظهور ولا نعرف من باب التأكيد مَنْ هو المشبه ومن هو المشبه به. ويبدو أن المتحدث في القصيدة مشوش

وغير مكترث بشأن البحور والأوزان، ويبحث عن طريقة للتصريح عن انطباعه ولكنه لا يمتلك الطاقـة أو الميل لتجنب تكرار نفسه، «يحك ظهـره»، «يحك خطمه» «على ألواح الشبابيك». ولأول مرة يخترع «**إليوت**» متحدثاً يفلت من السيطرة، شخصية مترددة فاقدة للوجه والتركيز، «هـل أجرؤ؟»، سؤال يكرره كأنه لازمة شعرية. وبذلك، لا يمكننا على الإطلاق أن نحدد ثيمته السائدة أو حتى تشخيص سبب لحالته المضطربة، لكن الجانب الوحيد الثابت في القصيدة هـو الدور المدرك للذات بصفته مصممـاً للسمات الشكلية، مؤدياً دوره على نحو محيّر بين ولاء لـلإرث التقليدي لما تكتنفه كتابـة الشعر وإحساس واضح بعدم الارتياح من القيام بهذه الواجبات.

يشرح لنا «**إليوت**» هذه الفكرة في **كتابه «التقليد والموهبة الفردية»**:

لا يمتلـك الشاعر «شخصية» للتعبير ولكنه يمتلـك وسيلة معينة تجتمع فيها الانطباعات والتجـارب بطـرق غريبة وغير متوقعـة.. فعاطفة الفن غير شخصيـة ولا يستطيع الشاعر الوصول إلى حالة اللاشخصانية هذه من دون أن يسلم نفسه كلياً للعمل المراد إنجازه.

يـرى «**إليـوت**» أن التناقض الظاهري الذي أتعب الشعـراء منذ العصر الرومانسي والذي واجهه المحدثون الأوائل بقسوة أكبر كان شرطاً مسبقاً لا يمكن الهروب منه في كتابة أجناس الشعر كافة. فالمثال الذي قدّسه الشعراء لزمن طويل أو «الشخصية»، بعد أن حرّروا أنفسهم مـن التقاليد المقيـدة «للوسيلة» من أجل تقديـم رؤية صافية وربما نهائيـة كان عبارة عن تناقضـ في الشروط. فمن دون الوسيلة، تصبح شخصيـة الكاتب خاضعة للحالات الطارئة والمشتركات المبتذلة للتواصل غير الأدبي، ولم يعد ينظر إلى الشخصية على أنه شاعر. وقد أظهـر «**إليـوت**» في قصائده أنه كان بالإمكان تشظيـة وإضعاف أسس التقليد وأكد جازماً أنّ التظاهر بإمكانية الاستغناء عن التراث كانت تعني أن المرء لم يعد يكتب الشعر.

أمّـا «الأرض اليباب»، هذا النصب الشامخ للحداثة، فهي عبارة عن كولاج من المنظورات والأصوات ومقتطفات من الشعر الألماني والكتاب المقدس للديانتين الهندوسية والمسيحية، وتلميحـات إلى شعـراء مثل «**جولـد سمث، ومارفل**»، مجـاورة لرؤى، أصـوات من لندن في عشرينيـات القرن العشرين. يقول المتحدث «**تيريسيس**» فـي نهاية القصيدة «هذه الشظايا التـي دعّمت بها خرائبي» فهـل المتحدث هو (**الملك الصياد، إليـوت، كل إنسان؟**)، إن نقطة الاستقرار الوحيدة لقارئ هذا التجمع اللاتاريخي المتعدد الثقافات هي الوسيلة التي دعّمت

بها الشظايا على نحو بائس. لكن البيت الشعري ونديمه المخلص، المجاز، يبقى هو العنصر المهيمن والدائم الحضور. يعيد البيت الافتتاحي إنتاج الوسيلة الشيكسبيرية الملتونية للشعر الحر وتخضــع بنية البيت لهيمنة المقدمــة القلقة وتقسيم العبــارات الفعلية مثل «تنشئة»، «مــزج»، «تحريك» لينقلنا بقلق ما بين الأفكار الحرفيــة والبلاغية للحياة والربيع. وفي بقية أجزاء القصيدة يعجّل بنا الشاعر عبر أربعة قرون من السوابق في الوزن والبلاغة، وإزاء مثل هذا الخليط من التراث، تصبح الإشارات الحداثوية المحضة في القصيدة واضحة جلية.

يبدأ المقطع الثالث مثلاً «موعظة النار» وكأنه صدى للأمر الذي أصدره التصويريون بأن تكون البنية تابعة للانطباع:

يتعرق النهر نفطاً وقاراً

تندفع المراكب مع المد المتقلب

أشرعة حمراء

وتدريجيـــاً وربما بفعل التعود، يبدأ المتحدث بالسماح للوسيلة الشعرية، وفي هذه الحالة القافية غير المنتظمة، بأن تفرض نفسها على الشظايا الانطباعية:

واسعة

باتجاه الريح، تتأرجح على الصاري الثقيل

تغسل المراكب

الجذوع المنجرفة

نزولاً عند امتداد جرينتش

مروراً بجزيرة الكلاب

يبقــى البيــت الشعري هو المبدأ المنظــم للنص، شيء يبدو أن المتحــدث غير قادر أو غيــر راغب في الانفصال عنه. كان «**عزرا باوند**» قـد أعاد كتابة بيتين من مخطوطة «**إليوت**» الأصلية، وكأنه يردد فيها صدى النمط المتجاور في قصيدة «في محطة مترو»:

مدينة غير حقيقية

تحت الضباب البني لفجر شتائي

يعاودان الظهور في أجزاء أخرى وفي نهاية القصيدة

مدينة غير حقيقية

تحت الضباب البني لظهيرة شتوية

أبراج متساقطة

القدس أثينا الإسكندرية

فيينا لندن

غير حقيقية

ويصبح البيت الشعري دليل المتحدث عبر برية من الصور والأفكار والذكريات والوسيلة التي يتمكن من خلالها التنقل داخلاً وخارجاً من البؤرة ليكون على الفور موضوع النسيج الفوضوي للنص وفي الوقت ذاته المصمم الضليع لإيقاع النص.

وبذلك يمكن اعتبار «الأرض اليباب» أوَّل عملية استكشاف مدركة للذات رغم أنها بالتأكيد ليست المثال الأوَّل لذلك المفهوم المخادع الهش، أي مفهوم ما بعد الحداثة التي تعني أشياء مختلفة عند منظري الهندسة المعمارية ونقاد الأدب أو المعلقين السياسيين وعند أي شخص يريد أن يقول شيئاً عن القرن العشرين. ولحسن الحظ كما يقول الناقد «**برادفورد**» إنَّ حقل الشعر مغلق بحيث يسمح لنا بأن نكون في وضع أكثر راحة لنمسك بما يعنيه مصطلح ما بعد الحداثة وتحديد الهدف الجمالي. تتضمن القصيدة ما بعد الحداثوية الإقرار بالوسائل المستمدة من نماذج معترف بها في الشكل الحداثي وما قبله والاستعانة بهما. وباختصار، تشكل القصيدة الحداثوية وما بعد الحداثوية شيئاً واحداً ولكن القطيعة الأكثر وضوحاً وصراحة مع الشكل التقليدي تشمل رفضاً تاماً للعناصر التقليدية رغم أن السمة المنظمة لهذه العناصر، أي البيت الشعري، مازالت باقية. وفي الحقيقة، تقدم الرواية الحديثة شيئاً من التنازل للمبدأ المنظم وفي الغالب تشترك اللوحات التجريدية والسريالية وما بعد الانطباعية مع أسلافها التقليديين في ترتيب هرمي للوحدات والألوان أو الأشكال لكن لا أحد يستطيع الادعاء بأنها حافظت على وحدة شكلية واضحة بثبات ومؤثرة جداً على أسلوبية النص.

كانت قصيدة الشاعر «**دبليو. أتش أودن**» (١٩٠٧-١٩٧٣م) في ذكرى «**وليام بتلر ييتس**» سجلاً لحركة الحداثة في القرن العشرين. يبدأ «أودن» الجزء الأوَّل منها بطريقة احترافية تؤكد ضرورة المحافظة على التراكيب النحوية والوزن:

اختفى في عز الشتاء

كانت الجداول متجمدة

وكانت المطارات مهجورة تقريباً

ثم يخرج من حديثه عن الشاعر الميت والشعر بقول خطير:

ذلك أن الشعر لا يتسبب في حدوث أي شيء

فهو يحيا في وادي صيرورته

الشعـر، إذن، لابـدّ أن يكون قانونـاً لذاته، ولكي يـؤدي دوره غير المحـدد، لابدّ له أن يفصـل نفسه عـن العالم الذي تكون فيه اللغة هي أداة الفعل والتدوين. أما الجزء الثالث من القصيـدة فيكاد يناقض التعويذة السائدة، فمن يقـرأ القصيدة بعد فترة من كتابتها، أي مع بدء الحرب العالمية الثانية، يكتشف على الفور أهمية عبارة «كلاب أوربا» أي دولها المنشغلة فـي «كراهيتهـا»، وتنتهي القصيدة بطريقة كان يراها الطليعيـون من جيل حداثوي سابق له بأنها عبارة عن قصيدة قديمة مهجورة، أو حكاية شعبية تأخذ شكل «البالاد» تتضمن استعارة خطابية عاطفية:

بزراعة بيت من الشعر

تصنع كرمة من اللعنات

تغني عن فشل الإنسان

في نشوة محنة

في صحارى القلب

دع نبع الشفاء ينبلج

وفي سجن أيامه

علّم الإنسان الحركيفية المديح

إذن، موضوع «**أودن**» هو الشعر وليس «**وليام بتلر ييتس**» وإنجازاته، ويستنتج أنه في الوقت الـذي لا يستطيـع فيه الشعر أن يفعل أو يغيـر شيئاً، إلَّا أنه يستطيـع بفعل المحافظة على خصائصـه الفريدة أن يبقى على الأقل سيِّئاً يحيا في وادي صيرورته، أي، أن الشعر يستطيع أن يضمن بقاؤه من خلال تفرده والمحافظة على ما يسميه «**برادفورد**» النسق المزدوج.

وهكـــذا اتخذ الشعر منحىً آخر منذ عام (١٩٣٠م) على يد «أودن» ومجايليه ومنهم «لوي مكنيـــس، وستيفن سبيندر، وسي دي لويس، وكريستوفــر إيشروود»، الذي أطلق عليهم تسمية جيـــل «**أودن**»، من خلال بناء صلات ملموسة بين فردانيـــة المتحدث والظروف الاجتماعية- السياسية والوجودية الأوسع مـــع القارئ كما في قصيدة «**أودن**» السابقة الذكر وفي قصيدته الأخرى التي كتبها ضمن مسرحية اشترك في تأليفها مع «**كريستوفر إيشروود**» بعنوان «الصعود إلى قمة أف ٦»:

أوقفوا كل الساعات، اقطعوا الهاتف

امنعوا الكلب من النباح وأعطوه عظمة غضة

أخرسوا البيانوهات، وبصحبة طبل مكبوت الصوت

أخرجوا التابوت، ودعوا الناعين يدخلون

دعوا الطائرات تحوم ناعية فوق الرؤوس

لتكتب على وجه السماء الرسالة: لقد مات

ضعوا رقاقات قماش حول الرقاب البيضاء لحمامات الساحات العامة

ودعوا رجال المرور يلبسون قفازات قطنية سوداء في أيديهم

كان هو شمالي وجنوبي وشرقي وغربي

أسبوع عملي وراحة يوم أحدّي

كان ظهيرتي ومنتصف ليلتي، حديثي وأغنيتي،

ظننت أن الحب يدوم إلى الأبد. كنت مخطئاً

ليس هناك حاجة للنجوم الآن، أَطفِئوها واحدة واحدة

ارزموا القمر وفككوا الشمس

أفرغوا المحيط وجرِّفوا الغابة

فلا شيء الآن على الإطلاق يمكن أن يأتي بأي خير...

ويتخذ «لوي مكنيس، وستيفن سبيندر» موقفاً مماثلاً في قصائدهما حتى إنَّ بعض النقاد حسبهم علـــى التيار اليساري المعادي للمؤسسة، وقد شارك العديد منهم في الحرب الأهلية الإسبانيـــة إلى جانب الحركة الشعبية المناهضة لحكم «**فرانكو**». وقد هيمن هذان العاملان،

النخبويــة في الأسلوب والرغبة في إعادة ترسيخ دور الشعر باعتباره قناة تربط بين التجربة الخاصــة والخطاب العام على الشعــر في بريطانيا منذ ثلاثينيات القرن الماضي حتى يومنا هــذا إلّا أنّ شعراء مرحلة ما بعد عقــد الخمسينيات ومنهم «**فيليب لاركـن، وديلان توماس**» وآخرين خرجوا عن هذه القاعدة وعادوا بالشعر إلى مرحلة ما قبل الرومانسية ورفضوا لغة وصور «**إليوت، وباوند**» ويسارية «**أودن**»..

لكــن الحداثة والشعر الحديث تحديداً يشكل محطة أخيرة في تاريخ الأدب، ذلك لأن كل التطورات اللاحقــة بضمنها ما بعد الحداثة كانت امتــدادات واندماجات أو عمليات إحياء لسوابق حداثوية وما قبل حداثوية.

المصادر

- برادفورد، ريتشارد، الشعر، الدليل الأخير، (٢٠١٠م).
- إليوت، ت.س، التقليد والموهبة الفردية، (١٩٢٢م).

هاجس الحرية عبر تجليات القمع في الرواية العربية

محمد رضوان ❁

لقد كانت المجتمعات العربية، حتى تخوم حزيران عام (١٩٦٧م)، بنموها المتباين، تبدو أشبه ما تكون، في مسيرتها، بالبطل التراجيدي السائر نائماً في دروب محفوفة بالمخاطر والانهيارات؛ لكنه يحمل أملاً في انبثاق يقظةٍ تحميه من المفاجآت الموجعة.

إلا أن النص الروائي، المستشعر للفجيعة وأعاصيرها، تناول جوانبها عبر وصف تفصيلي للإنسان العربي، في فضائه المكاني والزماني، تطبعه علائقُ القهر، والقمع، والحرمان، والاستغلال، وتدفعه إلى التساؤل الساخر، المتشكك في طروحات السياسة وبريق الشعارات.

إنّها مرحلة طويلة حقاً، رغم قصر تاريخها الفني، تلك التي قطعتها الرواية العربية، منذ صوت المويلحي، وجبران، وهيكل... إلى الآن[1]؛ ترتجف تحت وطأة القهر والتمرد؛ تبحث -عبر هاجس الحرية- عن مقاييس وأنماط جديدة، بدتّ هجينة في بنية المجتمع؛ متداخلة البنيات الاقتصادية والاجتماعية المتعثرة في حركة تطورها؛ فجاءت فجيعة حزيران (١٩٦٧م) لتعمّد بالدم ميلاد مجتمعٍ إشكالي، بدأت تبرز فيه الرواية العربية كصيغة مفتوحة على كل الأشكال والتيارات؛ تلاحق مشاهد السقوط المفجع، وانهيار بعض المسلمات ويقينياتها، عبر أشلاء الأزمنة المتداخلة، والمكتسبة لمعانيها في البحث عن فضاءات جديدة للنص الروائي.

❁ روائي سوري.

ففـــي مستهل القرن الماضي، كان الواقع العربي -بشقّيــه: الآسيوي والأفريقي- مسرحاً سريع الحركة، واكبتهُ الرواية العربية منذ ميلادها؛ مأخوذةً به، مذهولة بالمستجدات السريعة في حركته، وفي غالبها سلبية تلاحقه لاهثةً. تسجّلهُ وتصوغه في مواقف وشخصيات وأحداث، وفضاءات متعددة؛ تحاكي وتشخّص، تصف وتسرد، متنقلةً بين التقليد والتحديث.

في هذا المنـــاخ، واجهت الرواية العربية -ولا تزال- جزءاً كبيـــراً من إشكالياتها، ارتبط بكيفيـــة فهمها للواقـــع والواقعية، وبطموحاتهـــا النظرية في الفن، من حيـــث التجاوز؛ وفي الإيديولوجيا. مـــن حيث الانفكاك الوظيفي الضيق. وأعتقد أن عدداً من الروايات الصادرة، بعد عام (١٩٦٧م)، حملتْ مؤشرات التجاوز، ورسّخت الرؤية الواقعية، من خلال أشكال فنية جديدة، مركّبة، تضرب في أعمـــاق الذات الفردية والجماعية؛ وتعرّي حالات القمع والقهر، والزيـــف وتفضح زنازين الخوف، واستبداد السلطة، والوصايا الأبوية...إلخ، فتعددت المرايا، لتُظهـــر هذا الواقع المتردي، الذي يُراد لـــه الاستمرار؛ ثم لتتحول الرواية إلى مرايا مخيفة، وحافزة في الآن نفسه: مخيفةٌ لمن يتوهمون أن الواقع ثابت، أو خاضع لحركة دائرية مغلقة، وحافـــزٌ لمن يؤمنون بالتحـــول، وبالفعل المبدع، الخلّاق؛ عبر البحث عـــن فضاءات الحرية المتعددة، في الفن، وفي الواقع. وبهذا المعنى تصبح الرواية العربية، والفنون الأخرى بشكل عام، مجـــال تحرر للمخيلة الفردية والجماعية -رغم محاصرتهـــا- ترصد التاريخ: الماضي والراهن؛ وترسم من الداخل التاريخ الفردي والجماعي للقوى الرافضة للإحباطات والهزائم، رغم صنوف القمع، والاضطهاد، والتغييب لتلك القوى الخفية الكامنة في رحم التربة الوطنية، والإنسان.

في ضوء ما تقـــدم، نستطيع القول إنّ الرواية العربية استطاعت أن تكتسب حيويتها، وأن تنجز حضورها من خلال مواكبة التحولات الفنية، والفكرية، وصياغة النقد الجذري لأنساق الحياة. هذه الحيوية، هـــي التي ساهمت -بشكل ما- في بلورة الوعي المناهض للاستغلال، والاستسلام، واستبداد السلطات، بشتى صنوفها وأشكالها.

ففي الأربعين عامـــاً الأخيرة. ظهرت أعمال روائية متميزة، تطرّقت، عبر بناء الشخصية الروائية إلى مشكلـــة الحرية، من خلال ممارسة شتى صنوف القمع في المجتمعات العربية؛ عبّـــرت عنها بتقنيـــات فنية متعددة، تنوعت فيهـــا أساليب السرد الروائـــي، ما بين الواقعي والمتخيـــل، الأسطوري والتاريخي، والتجريبي، بديناميكة متحركة تحاول السطو على الفنون

الأخـرى، لخلق نص نوعي جديـد، من الكتابة الروائيـة. هاجسه الحريـة، بشقّيها الفني، والواقعـي، عبر تجليات القمع المعلنة، والمقنعة. وقد شغلت حيزاً مهماً في الرواية العربية. إذ لا تخلو التجربة الروائية، لأي روائي عربي، من تلك التي تناولت مشكلة الحرية، الممنوعة، والمحاصرة بالقمع والقهر والاغتراب: في السجون والمطاردة البوليسية، في الحصار الخانق المنافي، في الأقبية المجهولة، والصحـارى البعيدة المنسية. في التشويه الجسدي والموت استشهـاداً، في الهجرة داخل الذات، وخارج الوطن، في آلاف الأقنعة من الأسماء المستعارة. وفي العزلة الإجبارية عن الحرية وممارسة الحياة في حدودها الدنيا.

ولـو دخلنا عالم «**نجيب محفوظ**» الروائي لوجدنا الكثير من المستويات التعبيرية توالت تحـت تأثير سلطة القمـع الداخلي والخارجي. عبر الرموز والـدلالات التي يشي بها النص الروائي من خلال أبطاله وشخوصه.

ففـي رواية «**القاهـرة الجديـدة**» -على سبيل المثال- تنمو آليـة القمع والاستلاب حيث أفـرزت حالةً من الضيـاع الاقتصادي، والتيـه الاجتماعي، أدّيا إلى خلـل مريب في البنية الفردية، نفسياً وسلوكياً. «محجـوب عبد الدايم وسالم الأخشيدي» نموذجاً، مما خلق مناخاً ملائمـاً للقهـر السياسي والفساد الاجتماعـي عبر تشابك العلاقات بيـن فئات البرجوازية المختلفة، والفئات الأخرى. هذا المناخ أدى إلى مزيج من التناقض بين القاهرتين: القديمة والجديـدة، فتنمو مأساة الحرية لدى أبطال «**محفـوظ**» بشكل متداخل ومعقد، لتحوّلهم إلى دمى ضائعة، يشكل القمع الشريان الرئيسي في حياتها.

ومثلما استطاع «سالم الأخشيـدي» في «القاهرة الجديدة» إفساد «محجوب عبد الدايم» عبـر آلية القمع الاقتصادي، يقع «سعيد مهران» في «اللص والكلاب» فريسة «رؤوف علوان» وأفـكاره الثوريـة، في أوّل مواجهة حادة مع المجتمع: مرضت أمـه ولم يستطع تأمين الدواء والعـلاج لها. وبلغت أزمتـهُ ذروتها حين طُرد مـن المستشفى الذي لجـأ إليه، في محاولة إسعافية لإنقاذ حياتها. إزاء ذلك، لم يجد «سعيد مهران» غضاضة في امتهان السرقة.

آنـذاك فلسف له صديقه «رؤوف علوان» ذو الفكر التقدمي الذي يقود تنظيماً سرياً، تلك السرقة، وأقنعه أنها عمل ثوري مشروع. وشجعه عليها.

لكن «سعيد مهران» يدخل السجن؛ ويدور الزمن دورته، ليكتشف -بعد خروجه من السجن- أن تغيـرات مريبة قد حدثت في العالم الخارجي، أثنـاء سجنه أنكرته زوجته وابنته. فذهب

إلـــى «رؤوف علوان» أستاذه وصوت الحرية والانتماء الثــوري، ليجد نفسه أمام لغز كبير إزاء الرفاهية والثراء، والنفوذ الذي يرفل فيه معلمه «الثوري» ذو الثياب الرثة، مثله الأعلى.

وفي اللقاء بين التلميذ والمعلم، انكشف التغيّر الذي لحق بـ«رؤوف علوان» عبر آلية القمع والاستلاب. وفقدان الحرية. وكأن الكاتب يعرض من وجهة نظره أزمة «الانتماء الثوري» وماذا حل بها، عبر شبكة متداخلة من العلاقات المعقدة، لم ينضج فيها «الفكر الثوري» نتيجة إرث ضخــم من القيم الفكرية والاجتماعية. أسست لحالة الاستبداد، والقمع، وإحكام الطوق على حرية الإنسان.

فـــي هـــذا المناخ يكتب «**نجيب محفـوظ**» روايته، متتبعاً القيم فـــي «أولاد حارتنا» ليعيد تقديمها من خلال آلية القمع التي أخذت شكلاً جديداً. من الزيف وخيانة المبادئ والتنكر لها كما فعل «رؤوف علوان» إذ تحوّل إلى أداة طيعة من أدوات السلطة القمعية المهيمنة، متخلياً عــن انتمائه الثوري منتهزاً الوصول إلى مصاف الطبقة المتنفذة، فتحوّل بذلك إلى أداة قمعٍ في خدمة السلطة، فَتَكَتْ أخيراً بتلميذه «سعيد مهران» متخلصاً من ماضيه.

وإذا كان ثمــن الحريــة يتجلى في القمــع الاجتماعي والسياسي والاقتصـــادي -بشكل مقنع أحيانـــاً- ففي رواية «**شرق المتوسط**» لـ**عبد الرحمن منيف**» يتجلــى بالتعذيب المباشر للروح والجســد؛ إذ تؤرخ للزمن العربي الــذي لم يتوانَ عن انتهاك حقوق الإنســان جملة وتفصيلاً[٢]، وهي لا تسمي أحداً، ولا توجّه إصبع الاتهام إلى نظام بعينه، إنما هي /من خلال التاريخ الفردي لشخصيـــات مناضلة/ تؤرخ للعصر العربي، في أحد تجلياته القمعية، عصر الاعتقال والتعذيب، والتصفيات الجسدية، عصر المخبرين عبر التوجّس المؤلم من أن يكون كلُّ إنسان مخبراً. عصرٌ ديستْ فيه الكرامة الفردية والجماعية، حتى تموت في النفس، قبل أن تموت في الجسد.

فـــي هذا المناخ تقدِّم رواية «**شرق المتوسط**» صورة لسقوط مناضلٍ قضى أحد عشر عاماً فـــي السجن، يقـــاوم التعذيب من خلالها، مقاومة باسلة. إلا أنه سقط في النهاية، بعد أن وقّع علـــى وثيقة تخلى فيها عن ممارسة العمل السياسي. وثمنـــاً لهذا يُطلق سراحه ويمنح الحرية مـــن جديد. ولكن أية حريةٍ هذه، والسجن لا يزال في داخله، يحمل رائحة الهزيمة والخذلان. وصـــوت العذاب الداخلي في احتقار الذات. لجسدٍ مصاب بروماتيزم الدم، ستقلّه سفينةٌ إلى فرنســا للعلاج وهناك سوف يفضح أولئك الأبالســة المجرمين. لكنه يعود مرةً أخرى، بعد أن علم بتهديداتهم ومضايقاتهم لصهره /حامد/ وأخته /أنيسة/، إن لم يعد. فعاد ليواجه جلاديه

مـرة أخرى، غير آبـه بما يسمونه الجسد. وبعد كل صنوف التعذيـب أفلس جلادوه، فأطلقوا سراحه، جثةً تحتضر. «انقطع عن الطعام والكلام، وفي اليوم الرابع من خروجه مات».

إلا أننا في رواية «نجران تحت الصفر» لـ«**يحيى يخلف**»، نواجه عالماً آخر، أشد توحشاً، يتشـكل في صيغة ثنائية لا ثالث لطرفيها، قامـع ومقموع، عبيد لم تُعتقْ، وأمراء ومطوعون، يشـكلان آلية قدرية للقمـع، عبر الماضي التاريخي الممتد إلـى الراهن، فأين اتجهت تجد أمامك العصا والسيف؛ ينشران القهر والعبودية والفقر، والموت، وتشويه جسد الإنسان، الذي خُلق على أكمل صورةٍ- كما جاء في القرآن الكريم.

ومـن قاع هذا المجتمع. من حارة العبيد يخرج «اليامي» متمرداً وثائراً على القاع والقمة معـاً، ضد المهانة والجوع، وخصي الفتيان والختـان، وقطع الأيدي، وضد تحويل الناس إلى قطيع يُساق بعصا المطوعين. وضد سلطة سيوف الظلم، المسلولة على رقاب العباد.

وبالطريقـة نفسها ساقوه مكبلاً إلـى ساحة الإعدام، المنصوبة في العراء، ليتفرج العبيد والعامة من الناس على مشهد القتل، ليكون عبرةً لكل من يحاول التمرد على أسياده، أو يعصي إراداتهم.

عبـر هذا المشهد الدموي، في تشكيله الواقعي، بمعنى آليات الحكم الاستبدادي، المشتقة من القوانين والقيـم والطقوس، تنهض رايات الدولة الظلامية، الأمنية، وتتخذ أشكالاً متعددةً لصـور الطغيان، وتنضوي تحـت عباءتها الواسعة كل رموزه، التي تشـكل أحد طرفي الصراع الاجتماعي والسياسي؛ عبر الصيغة الثنائية لعالم «نجران تحت الصفر»: عالم المقهورين الذين يشكلـون تضاريس «القاع» الاجتماعي، وعالم القمة الذي يمسـك السلطة بقبضةٍ من جحيم. يجثم فوق القاع بكل أدواته وأساليبه القمعية، لتبدو «نجران» تحت خط الفقر والوعي، والحرية، ذروة القهر والاستبداد، تمارسه سلطة الأمير والقبيلة، والمشايخ، والنفط، وتجار الرقيق.

وفـي رواية «وليمة لأعشاب البحر» لـ«**حيدر حيـدر**» لا يُستثنى مكانٌ في الوطن العربي أو سلطة، لا تمارس القمع، والقهر، والأكاذيب عبر شعارات مضللة.

فـ«مهـدي جـواد» -العراقي- لا يجد نفسـه غريباً في أرض الجزائـر فحسب، إنما كان كذلـك فوق أرض العراق. إنها غربة سياسية أساسها القمع الإيديولوجي، ذو الرؤية الأحادية التي تلغي الآخر، حيث (الله -الأسرة - العشيرة- الطائفة- الملك)، إذ يصرخ: «أنا الله على الأرضـ. أنا الشعب» ويوم ذلك ستصدر الأوامر في كل أرجاء البلاد «من دخل بيت الجنرال،

أب الشعب جميعهُ فهو آمن. ومن دخل بيته الخاص وانزوى فهو آمن. أما من دخل بيت الحزب، فالوطن في حلٍ من دمه المهدور»(ص:٢٥).

وفي ضوء ذلك، تنهض البنية الروائية، راسمة مسارين رئيسين في بنائها الدرامي:

الأول: يقوم على التذكر، ويستمد عناصره من التجربة المعاشة، والخبرة المعرفية والمادية لأشكال وأساليب القمع الوحشي المأساوي في العراق.

والثاني: ينهض على التجربة التاريخية المعاصرة ما بعد الثورة في الجزائر، أي على أحداث وقعت، وتقع، وتتحقق في مدينة جزائرية هي «بونة». في التجربة العراقية تتمركز الرواية حول تلك المجموعة المتمردة على الحزب. وسياسته الانتهازية النفعية، إبان حكم «عبد الكريم قاسم»، رافعين شعار الكفاح المسلح، لإسقاط النظام القمعي العسكري في العراق.

وتصف الرواية التجربة وصفاً خارجياً، ازدحم بحشدٍ من الأحكام والتقييمات، بدت في بعض جوانبها انفعالية ومتطرفة على نحو ما. ولّدتها آلية قمع متعددة الأشكال والوجوه -فكرية، قسرية داخل الحزب، وتصفوية مسلحة خارج الحزب بين الرفاق- إلى جانب آلية القمع المتوحشة، التي تجلت في ممارسات السلطة المستبدة، ضد الرأي الآخر، مهما كانت وجهته وطبيعته.

وفي الفترة الموازية للزمن العراقي، تنفتح الرواية -كما نوهت سابقاً- على الزمن الجزائري بعد الاستقلال عبر «فلّة بوعناب» و«آسيا الأخضر» و«عمر يحياوي»، بما لا يختلف بالجوهر مع الزمن العراقي. سوى بالتفاصيل المتنوعة. ضمن حالة متشابهة في مصير أبطالها، في الحياة السياسية، والاجتماعية، لنكتشف من خلالهم التعبير المأساوي عما جرى في الجزائر، وبوجه خاص على لسان المناضلة «فلّة بوعناب».

تتحول «فلّة بوعناب» من مناضلة مفعمة بالحيوية، إلى مومس، بعد أن تحول الوطن إلى: «وطن الوزراء والضباط، والعائلات، والمراتب الحزبية، والمخابرات والحلاليف، والتجار واللصوص...، وخارج مشيئتها وقعت في فخ الجسد» (ص:١١١).

ولا تتوقف الرواية عند هذا الحد من التعبير عن العسف والقمع المبطن والمعلن، في الواقع العربي ممثلاً في شخصيات روائية متعددة قُمعت واضطُهدت بأساليب تنوعت بين النفي، والجنون أو الموت والنسيان. أمثال: (عطشان ضيوى- عمر يحياوي - آسيا الأخضر- ومهيار الباهلي). من دون أن ننسى «مهدي جواد» الشخصية المحورية في الرواية، التي ختمت نشيد الرواية الجنائزي بالانتحار غرقاً.

ويبـــدو -في عالم الرواية- أن لا أحد يملك مقاومة هـــذه الآلية، والتغلب عليها، رغم كل الجهود والتضحيات، التي باءت بالفشل ثم الموت. ليكتمل النشيد في القاع، وليمة للأعشاب والطحالـــب وأسماك القرش. ولعل «اللاز» -رواية الطاهر وطـــار- تمثل التعبير الصارخ لما وصلت إليه، فلّة بوعناب».

فـ«اللاز» هو التجسيد الحي والعفوي للسلوك الشعبي-هكذا يصفه أبوه-. «زيدان» المناضل الذي يجسد حالة التمرد على شتى الممارسات القمعية للثورة الجزائرية داخل صفوفها.

و«اللاز» بن خطيئة -بن المصادفة- والبطل الممكن الذي يولد دائماً في أحلك الظروف يحارب في صفوف الثورة كأبله.

وحيـــن يبدأ بالتفتح على أبيه، والتعرف عليه في جحيم المعركة، يكون «زيدان» على شفا الذبح -آلية قمع داخل الثورة- فهو يواجه التصفية الجسدية لأنه يرفض التنصّل من مبادئه، أو التنكـــر لها. قائلاً: «فماذا يهم.. أحمر كنت أم أبيض، ما دمت تحارب العدو مثلما يحاربه النـاســ وأكثـــر» (ص: ١٦٨). غير أن «الشيـــخ» يرفض تلك المقولة، ويلصـــق بـ«زيدان» تهمة الزندقة والكفر.

وعندما انفجرت الدماء من قفا أبيه «زيدان» صاح «اللاز» في رعب: «ما يبقى في الوادي غير حجارة» (ص: ٢٧٣).

هكـــذا تستيقظ الحكمة فيه، وتمســـح ما علق من غبار بلاهته. ويذهب إلى الجبال يقاتل بضـــراوة، ليصبح بطـــلاً حقيقياً؛ فإذا تفككت أوصال الثورة في أروقـــة السلطة، ومؤسساتها البيروقراطيـــة. بقيت الثورة فيه مشتعلة وبقي هـــو مشتعلاً فيها، كذكرى؛ لتنتهي الرواية في جزئهـــا الأوَّل بالجملة الآتية: «إنك الآن أفضلنا جميعاً يا اللاز، لأنك لا تحس بشيء، لا لأنك ما تزال تعيش الثورة. بل لأنك الثورة» (ص ٢٧٧).

غير أن الثورة انتهت بالفعل. ويسلم «اللاز» بندقيته إلى السلطة الجديدة، محتفظاً بفقره، دلالـــة على وضع الفقـــراء الذين يجعلهم التاريخ وقوداً في زمن الثـــورات، وأزمنة الاستبداد، عندمـــا يدمنون الخنوع والخضوع إلى السلطة. ولا يتجـــرؤون على النظر إليها. فهي أدمنت سحق وتدمير كل من يتطاول على سلطتها.

ولعل رواية «نجمة أغسطس» لـ«**صنع الله إبراهيم**» في رؤيتها للواقع، بعد الثورة، -مرحلة بناء السد- أقرب إلى «اللاز» في جزئها الثاني المعنون بـ«العشق والموت في الزمن الحراشي»

إذ تتناول مرحلة البناء ما بعد الاستقلال، عبر حركة صراع متداخلة بين القديم السلبي والجديد الحالم بالتطوير والتحديث.

كانت الرحلة طويلة، قام بها الراوي، من القاهرة إلى منطقة السد العالي في أسوان... مروراً بأبي سنبل. ثم لا يلبث أن يعود منها إلى القاهرة، وهي رحلة تتم في مرحلة تاريخية محددة، عميقة الدلالات والرموز والأفكار، تعبّر عن رفضها لصناعة التاريخ على حساب حرية الإنسان. لذا يبدو نسيجها السردي مثقلاً ببعض التفاصيل الزائدة، التي قد تبدو غير ضرورية، إلا أن البنية الفنية للرواية قد لا تكتمل إلا بتلك الزوائد والتفاصيل نفسها. فهي رحلة في التاريخ المعاش، الراهن نلامسه ونعانيه بأبعاده وعناصره المختلفة. في تناقضه وزيفه وآليات قهره وعذاباته المتعددة والمتنوعة.

ففي «نجمة أغسطس» يبدو البطل عاجزاً عن الفعل، -كما في اللاز- محاصراً متفرجاً على ما يفعله الآخرون. ولهذا فإن الفضاء الروائي لا يتمحور فيه أو حوله، إنما في آليات تنفيذ قرار اتخذته السلطة بناء السد، إذ تبرز من خلاله تلك الآليات، في تجلياتها القمعية المتنوعة. كما تشي الرواية، في العيون والأرجل التي تتابعك. في السجن ومبنى البحث؛ في الاعتقال والتعذيب. في أساليب تهجير النوبيين، وأعمال السخرة؛ وحرس الجامعة والمحاكم العسكرية...إلخ.

إنَّ الرواية في النهاية تعبيرٌ عن أزمة الفصام بين الواقع والحلم بين الإبداع والحرية، بين السلطة القامعة والديمقراطية المستلبة. وهي بالتالي تعبير عن أزمة المثقف العربي، العاجز عن مواجهة هذا التصدع -كما في معظم روايات «**صنع الله إبراهيم**»- حيث نجد معظم الشخصيات الرئيسة لديه، يعانون أزماتهم، في حالة من العجز، بسبب سلطة الواقع الخارجي القامعة السلطة الأمنية المستبدة وسلطة المال في جميع حالاتها القهرية المستغلة.

فمنذ رواية «تلك الرائحة» يستمر «**صنع الله**» في التعبير عن أزمة المثقف -أو الأنتلجنسيا العربية بشكل عام- والسقوط في دائرة العجز والوعي المشلول، مخدّراً وتائهاً بسبب الواقع الكابوسي الذي يعيشه تحت رحمة السلطة الشمولية القامعة. فنجد مثلاً، بطل رواية «اللجنة» داخل دوامةٍ من الكوابيس والتهيؤات، دفعته إلى موقف عصابي، انزلق إليه من قبلُ بطل «تلك الرائحة» لتتكشف أمامنا الانعكاسات المدمّرة لحياة أبطاله، من قبل المجتمع الاستهلاكي، وسلطة المال المرعبة، والروائي في معظم أعماله يترك مساحات بيضاء للقارئ وفضاءات مفتوحة، تحضره للمشاركة في استكمالها وتدفعه للاشتغال عليها وتأويلها.

نلمس تلك الأزمة في رواية «آلام السيد معروف» لـ«د. **غائب طعمة فرمان**» هذه الرواية الصغيرة المغلقة، ذات الزمن الغائم، غير المحدد، التي تصوّر فترة قصيرة جداً من حياة «السيد معروف» هذه الشخصية المتشائمة، المنعزلة عن حركة الناس والمجتمع، احتجاجاً سلبياً على كل أنواع العسف، والقمع، والاضطهاد، وعدم احترام الرأي الآخر عبر اللامبالاة، والتقليل من دور المثقفين المتنورين في المجتمع.

وعبر العالم الداخلي للسيد «معروف» الذي يلجأ إليه هارباً من مظاهر الواقع السياسي والاجتماعي، في حالة من الغربة الداخلية. يعاني هذا الموظف الصغير، من آلية قمع تتمثل في بيروقراطية استبدادية ترفض حتى تصويب الأخطاء الواردة في المراسلات والقرارات، والتوجيهات التي تعدها الدوائر الرسمية.

إنّ حالة السيد «معروف»، ترمز إلى شريحة المثقفين الذين يعانون الإحباط أمام الممارسات القمعية، فليجؤون إلى عالم أكثر رومانسية وأكثر رحابة. يمنحهم الشعور بالحرية، فيتحول الغروب في الرواية إلى رمز للبحث عن الزمن المفقود: (زمن الحب، والحرية، والكرامة الإنسانية، زمن العدالة المغيبّة، في طبيعة الممارسة القمعية غير المرئية أحياناً). التي يجسدها عالم الرواية في تصوير نماذج متعددة من مظاهر الاستيلاء على الرأي الآخر.

وقد تميزت بنية السرد في هذه الرواية بطابع السخرية المريرة والجارحة، الكاشفة عن حالة القهر والاستلاب التي يعانيها المثقف العربي، ممثلاً بالسيد «معروف»، في إطار آلية قمع تؤسس لأمراض وأوبئة بالغة الخطورة في إدارة السلطة وأجهزتها كافة.

أخيراً، ثمة أشكال أخرى للقمع، في العديد من الروايات التي لا يمكن حصرُها. وإن كنت قد تناولت بعضاً منها، فما هي إلاّ أمثلة ليست على سبيل الحصر إنما تجدر الإشارة أن هناك أعمالاً روائية أخرى، يتجلى فيها القمع، والقهر، بآليات متعددة، متوخياً العودة إليها، وتناولها من زوايا فنية وفكرية أخرى خاصة فيما يتعلق بالقمع الجنسي، والقمع الأسري، وقمع المرأة بشتى صنوفه وممارساته، في الواقع الموضوعي، والواقع الروائي، عبر الإشكاليات المزمنة التي تخلقها الرؤى المجتمعية والسياسية والفكرية المتنوعة.

الهوامش

١- يلاحـــظ أن جميع مؤرخـــي الرواية في عصر النهضة يحطّون رحالهم عنـــد «زينب» وكأن كل ما سبقها لا يتعـــدّى كونه مدخلاً لهذا الحدث، والـــذي اعتبره البعض ثورة في عالم الأدب. وتجدر الإشارة إلى أننا لا نـــرى فرقاً ذا بـــال بين «زينب»وبين «الأجنحة المتكسرة» لجبران. من حيـــث بنية الفن الروائي في ظرفه التاريخـــي، وطريقـــة المعالجة للأفكار والمضامين. مع الإشارة إلـــى أن رواية جبران ظهرت قبل «زينب» بثلاثة أعوام بل أكثر (١٩٠٨م).

٢- يفتتح عبد الرحمن منيف روايته بالإعلان العالمي لحقوق الإنسان، دلالة صارخة على انتقاء هذه الحقوق، عبر آلية القمع التي ستقدمها الرواية.

المراجع

١. القاهرة الجديدة، دار مصر، القاهرة (١٩٦٦م)، (ط٦).

٢ . اللص والكلاب، دار مصر، القاهرة (١٩٦٢م)، (ط١).

٣. شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت (١٩٧٩م)، (ط٢).

٤- نجران تحت الصفر، دار الآداب بيروت (١٩٨٠م)، (ط٣).

٥- وليمة لأعشاب البحر. اعتمدتُ الطبعة الأولى المغفلة من التاريخ واسم دار النشر بسب منعها من الدخول إلى البلاد العربية- قبل أن يفرج عنها فيما بعد .

٦- اللاز، دار ابن رشد، بيروت (١٩٨٣م)، (ط٤).

٧- العشق والموت في الزمن الحراشي، دار ابن رشد، بيروت (١٩٨٣م)، (ط٣).

٨- نجمة أغسطس، دار الفارابي، بيروت (١٩٨٠م)، (ط٣).

٩- تلك الرائحة، دار المستقبل، القاهرة (١٩٧٢م)، (ط٣).

١٠- اللجنة، دار الكلمة، بيروت (١٩٨١م).

١١- آلام السيد معروف، دار الفارابي، بيروت (١٩٨٢م)، (ط١).

الرواية المصرية بعد الحرب الأولى «المازني» نموذجاً

❀
ظهير خضر الشعراني

لقد كانت ثورة عام (١٩١٩م) نقطة تحوّل كبرى في تاريخ مصر السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وهي، وإن أخفقت في تحقيق كل أهدافها، نجحت في أن تجعل لمصر صوتاً عالياً أسمعَ العالم نداءها بحقها في الحرية والاستقلال، وعملت على ظهور الشخصية المصرية في كل الميادين.

وفضلاً عن أنّ الثورة كانت تسعى لتحقيق الاستقلال والديمقراطية، وإظهار الشخصية المصرية، وبلورة الأهداف الوطنية والقومية، وبعث القوى الكامنة في الشعب، فقد أثّرت الثورة في القيم الاجتماعية، والمثل الأخلاقية، وجعلت المواطن المصري يواجه الواقع مواجهة إيجابية وفعّالة. إنّ اشتراكه في الثورة ومناداته بحقه في الحرية والمساواة، ومواجهة القصر والمحتلّ علانية، كل ذلك علّمه أن يكون واقعياً في النظر إلى الأمور والأشياء، وأن يستند في تحليلها على الحقيقة والواقع، لا الخيال والوهم، وأن يمارس هذا التحليل بروح من الإيجابية والمعقولية. فظهر بعد الثورة مباشرة كتّاب نادوا بطرح الخيال جانباً والتمسّك بالحقيقة والواقع.

❀ كاتب سوري.

لقــد علّمت الثورة الناس جميعــاً، لاسيما أبناء الطبقات الشعبيــة، أنّ المطالب والحقوق لا تنــال بالأماني والأحــلام والآمال، بل بالبذل والتضحية والجهــود، فبدا لهم أنّ السبب في خمولهــم واستكانتهم للقصر والمستعمر هو الجري وراء الخيال والوهم في الميدان السياسي والاجتماعــي، وأنه هو السبب نفسه الذي أبعد الكتّاب عن ميــدان الحقيقة والواقع، ودراسة النفس البشرية دراسة موضوعية تقف عند ما يطرأ عليها من تقلبات، وما يعتورها من أزمات، ولذا بات الهدف الأساسي للكتّاب التحري عن الحياة وتصويرها بأمانة وإخلاص. وكان سبيلهم إلى تصور الحياة كما هي دقة الملاحظة من ناحية، والتحليل النفسي من ناحية أخرى.

المــــــــازنـي

وُلــد «**إبراهيـم عبد القـادر المازني**» في التاسع عشر مــن آب عام (١٨٩٠م) في أسرة محــام من الطبقــة الوسطى، وقد عرف اليتــم وهو طفل صغير. وبعــد أن أنهى دراسته



الابتدائيــة والثانوية التحق بالمعهد الطبي، ولكنه سرعان مــا تركه والتحق بدار العلــوم. تخرج «**المازنــي**» فيه عام (١٩٠٩م) فعمــل مدّرساً للتاريخ في المدارس الثانوية، ثم أستــاذاً لمادة الترجمة من اللغة الإنكليزية في دار العلوم، وكان اسمه قد بدأ في الظهور على صفحات المطبوعات الدوريــة منذ عام (١٩٠٧م). لقد اهتم «**المازني**» في هذه السنوات بدراســة الأدب العربي الكلاسيكــي، وقرأ أدب «شكسبيــر، وبايرون، وشيللــي، وديكنــز، ووالتر سكوت» وغيرهم.

وفــي عــام (١٩١٤م) نشر أديبنا مقالاته النقدية الأولى فــي جريدة «عكاظ»، حيث طرح فكرة تجديد الشعر العربي، وصدر الجزء الأوَّل من ديوانه الشعري عام (١٩١٣م) وقدّم العقاد للجزء الثاني من هذا الديوان وقد أصدره «**المازني**» عام (١٩١٧م).

ونشر «**المازني**» و«**العقاد**» في عام (١٩٢١م) كتابهما «الديوان» الذي أثّر تأثيراً عميقاً في تطــور الأدب العربــي الحديث، وكان نقطة انعطاف في مصير الشعــر العربي انتهى عندها دور المدرســة التقليدية الممثلة بـ«شوقــي» لتفسح المجال لمدارس شعرية رومانتيكية شغلت الساحة الأدبية طيلة النصف الأوَّل من القرن العشرين.

وفي عــام (١٩٣١م) ظهرت رواية «**المازني**» «إبراهيم الكاتــب» التي أحدثت ضجة أدبية كبيــرة. فهي تنصبّ على التعبيــر عن علاقة «**المازني**»- ممثلاً في بطلــه. بالمرأة، وتحاول التعبيــر عن ضياعــه وقلقه من هذه الزاوية وحدها، و«**المازني**» يبــدو أقدر من زملائه على مواجهــة وضع المرأة في المجتمع المصري، وأكثر رغبة في التخلص من الإحراج الذي كان يشعر به الروائيون حين يقيسون وضع المرأة المصرية بوضع المرأة الغربية، وفي الوقت الذي كان فيــه «هيكل» يحمّل وضع المرأة المتخلّف مسؤولية ضعف الرواية العربية، كان «**المازني**» يرفض الوقوع ضحية هذا الإحراج، بل يحاول رفض التسليم بأن وضع المرأة المصرية يمثلُ عائقاً بالنسبة للروائيين، فيقول في مقدمة روايته: «وليس هذا مقالاً ولكنه مقدمة وتصدير، ومــع ذلك لا أرى بدّاً من أن أعلن هنــا مخالفتي لزملاء وإخوان جلهم يذهبون إلى أن الحياة المصريــة لا تُعين على نشــوء رواية مصرية وترقيتها، بحيث يسعهــا أن تتخذ لها مكاناً إلى جانــب الرواية الغربية، فإن هذا الرأي مرجعه فــي الحقيقة إلى الظن بأن الرواية ينبغي أن تكــون على نسق الرواية الغربية، وهذا خطأ فإن لكل أمة خصائص حياتها، والرواية الغربية ليست نسقاً واحداً حتى في الأمة الواحدة، ولكل أمة فنها الذي ينشأ فيها بالتطور الطبيعي... وبديهــي أنه ليس من الضروري أن تقع حوادث الرواية في الطرق أو المنتديات، أو المحافل العامة حتى يصح القول بأن الحجاب الذي لايزال. إلى حد ما مضروباً على المرأة المصرية عقبة في سبيل التأليف الروائي، وعلى أن الحجاب يفنى ويزول، وهو في طبقات دون أخرى، وفي المدن دون الريف على الأغلب».

والمازنــي يكشــف في حديثه عن علاقــة وضع المرأة المتخلــف بالرواية عن ذكاء حاد، ويطالــب بأن تستمــد الرواية عناصرها من الحياة، لأن لكل بيئة فنها الذي ينبع من ظروفها، كما يطالب بأن لا تقف الرواية عند عاطفة الحب وحدها، فالحياة الإنسانية خصبة متنوعة، والحب وإن كان عنصراً من عناصرها، فإنه ليس بحال من الأحوال العنصر الوحيد فيها الذي يصلح موضوعاً لرواية فنية.

والباحــث الذي يلمس مثل هذا الوعي من «**المازني**» يتوقع سلفــاً أن يقدّم «**المازني**» في «إبراهيــم الكاتب» رواية جيدة من الناحية الفنية، ولكنه حيــن يلتقي بروايته يحسّ بأن هذا الوعــي كان مجرد وعي نظــري لا يظهر كثيراً في مجال التطبيق العملــي، ويرجع ذلك إلى ظروفه الخاصة التي تركت آثارها في قيمة روايته من الناحية الفنية.

يـدور أغلب أدب «**المازني**» في نطـاق تجاربه الذاتية المحددة، ويحرص على الربط بين إنتاجه وحياته الخاصـة ربطاً يظهر حتى في عناوين كتبه، «حصاد الهشيم»، «قبض الروح»، «خيوط العنكبوت»، «في الطريق»، «من النافذة»، «على الماشي».

كان «**المازني**» مفرطاً في الحساسية، وقد حرمه ذلك من الفرصة للتفكير والتأمل العميق، ويتجلـى في أغلب أدبه الإنشائـي، كان عبارة عن صور حية نابضة جزئية يعرضها «**المازني**» ويحللها، ولكنها تفقد الدلالة التي تجعل منها عملاً فنياً كاملاً، ومن الطبيعي بعد ذلك كله ألا نتوقع من رواية «إبراهيم الكاتب» أن تكون رواية مكتملة الشروط من الناحية الفنية، وذلك لأن الارتبـاط بين شخصية «**المازني**» والرواية يبرز بوضوح بحيث تتحول الرواية إلى مجرد دفاع عنه، وتبرير لسلوكـه، وعرض لأفكاره، كما تكشف الرواية قدرته على تقديم الصور الجزئية الحية التي يعجز عن تحقيق الرابطة بينها لتصبح بناءً متماسكاً.

و«**المازنـي**» على طريقتـه يحاول في بداية الرواية الفصل بيـن شخصيته وبين شخصية بطل روايته وهو يتحدّث عن الدوافع التي دفعته إلى تأليف روايته، فيذكر لنا أنه قابل صحفية نمساوية، وتوثقت العلاقة بينهما، فأطلعته على صفحة من حياتها الحافلة بالكروب والآلام: «ولما كنت معها في موقف يتقاضاني أن أجازيها بثاً ببثّ، وأن أقول بشجوي ما قالت بشجوها، فقد ركبني عفريتي الذي استراح إلى كتفي، واطمأنّ إلى قضاء الله فيّ معه، فقصصت عليها حكاية هذه الرواية وكما كنـت أنوي أن أكتبها، وزعمت أن هذه قصة حياتي، ولما كانـت حياتي مستمرة، فقد احتجت وأنا أسرد عليها هذا التاريخ المبتدع أن أجعل الختام باباً مفتوحاً». فعلى طريقته الساخرة، يحاول إقناع القارئ بأن روايته مجرد حكاية فرضت عليه الظروف اختراعها، ويبرر التشابه بينها وبين الترجمة الذاتية في النهاية المفتوحة بأنها حكيت باعتبارها حياة المؤلف نفسه.

وممـا يزيد المشكلة تعقيداً أنّه حاول التفريق بيـن شخصيته وشخصية بطل الرواية في مقدمتـه فقال: «ولست أحتاج أن أقول إنـي لست بإبراهيم الذي تصفه الرواية، فما تعجبني سيرتـه، ولا مزاجـه، ولا التفاتات ذهنه، وقد ندمت على خلقـه بعد أن سويته، فلو كان دمية لحطمتهـا وطحنتها، ولو كان صديقاً لجفوته ونبوت به، ذلك أنه يتناول الحياة باحتفال، وأنا أتلقاهـا بغير احتفال، وهو يعبسـ للدنيا، وأنا أفتر لها عن أعذب ابتساماتي، فليس بيننا من تشابه سوى أن كلينا قصير قميء، وأنا أزيد عليه أني أصبت بالعرج، فليته كان هو المصاب، وأنا الناجي المعافى... إلخ».

وقد بذل الباحثون جهوداً كبيرة لإثبات العلاقة بين «إبراهيم المازني»، و«إبراهيم الكاتب» بطل روايتـــه، والمسألـــة أوضح من أن تحتاج إلى هذا الجهد، فـ«**المازنـــي**» لم يفعل في مقدمته أكثر من محاولـــة للعبث بقارئه يفرق فيها بيـــن صورتين لشخصيته، تمثل الأولى منها صورته الظاهرة كما يجـــب أن يبدو فيها للآخرين، وتمثـــل الثانية الصورة التي يمثلها «إبراهيم الكاتب»، صورة أعماقه الدفينة، ولا أدلّ على ذلك من أن صورة البطل في الرواية تجمع بين الصورتين المتناقضتين.

لا يقدم لنا في روايته بناءً فنياً متكاملاً، تدور فيه الأحداث حول محور واحد، وتؤدي إلى نهايـــة منطقية، ولكنه يقدم لنا ثلاث لوحات منفصلـــة، تصور كل لوحة منها علاقة حب بين بطل الرواية وبين فتاة من فتياتها الثلاث وهنّ «ماري، وشوشو وليلى»، والرابطة الوحيدة التي تربط بين اللوحات الثلاث الكبيرة هي شخصية البطل.

فروايتـــه لذلك تقدم لنا، في جانب من جوانبها، مجموعة من الصور الجزئية الحية التي لا يساهـــم الكثير منها في تطوير أجزاء روايته، والكثير منها صور ضاحكة تخفف من جمود الحركـــة في الرواية، وتوقظ انتبـــاه القارئ، وتكشف عن موهبته وحيويتـــه وحساسيته، وقد استغـــل فيها شخصياته الثانوية استغلالاً طيباً، وهـــي تمثل أكبر قدر من لوحاته التي قدمها عن الريـــف، مثل مغامراته مع البقرة، ومع الكلاب، وتقديمـــه لمواقف البطل مع شخصيات كثيـــرة منها الخادمة الزنجية، وأحمد الميت، والشيخ علي... إلخ، وهذه الصور رغم إحساس القـــارئ بما فيها من براعة وحيوية، حتى إنهـــا تمثل الجانب الحي الرائع في رواية «إبراهيم الكاتـــب»، هي أكثر أجـــزاء الرواية انفصالاً عنها وتنافراً مع جوهـــا العام الذي يصور ضياع البطـــل وحيرته. الجانب الآخر الذي تقدمه الرواية يتمثل إما في تقارير مكونة من مجموعة مـــن الصفات العامة يقدم بها المؤلف شخصياته إلى القارئ لعجزه عن الكشف عن طبيعتها من خلال سلوكها وحديثها، وإما في استعراض «**المازني**» لمعلوماته، وهو استعراض جمع فيه الكثيـــر من الآراء المتناثرة في كتبه المختلفـــة، وخاصة آراؤه في المرأة، ومنها أن المرأة في نظـــره أداة لبقـــاء النوع، وأنها شديدة التعلق بالرجل والمـــرح، وأنها تعجز عن الشعور بالآلام العامة، ولا ترى الطبيعة والحياة إلا من خلال الرجل... إلخ. وهذه الآراء وإن كانت تعبّر عن جانـــب من تفكيره، فإنها كثيراً ما تكون مفروضة علـــى جو الرواية، ومخالفة أحياناً لمنطق الأحـــداث فيهـــا، وإذا كان لم يقدّم لنا فـــي «إبراهيم الكاتب» بناءً متماســـكاً، فإنه اتجه إلى محاولـــة تقديم شخصية بطله إلى القارئ، وتحليل هـــذه الشخصية، **فإلى أي مدى نجح في هذه المسألة؟**.

شخصيـــة «إبراهيم» كما يريد المؤلــف أن يصورها شخصية ضائعة ممزقة، ويكشف عن هـــذه الصـــورة ما جاء على لســـان البطل في الفصـــل الأخير من الرواية: وكتـــب «إبراهيم» بعـــد ذلك يصـــف ليلته تلك: «وهي ليلة حالكة متراكبة الظلمـــة، وفي الصدر ضيق فأين عن صحرائـــي أعدي؟ صحرائـــي التي لا يلقط فيها الطير حَباً، ولا يجاوب في خرابها قلبٌ قلباً، ولا يغيرها صيف ولا شتاء، ولا يدوم عليها إلا العفاء؟ كذلك كانت قديماً، وكذلك أبقاها الله لـــي... وهبّت الريح بي كالمجنونة، فعدتُ وكأني أمشي علـــى ماء لجي. يعلو ويهبط. وسفّت الرمـــال في وجهي حيثما أدرته، كأنما أرادت الحياة أن ترجمني، وتسابقت زمازمها إلى أذني فوقفت مكاني لا أريمه، وقلت لنفسي: ماذا يصنع العود النابت في الخلاء، هبت به مثل هذه الرياح الهوجاء يلين أو يتقصّف..؟».

كان «**المازني**» جديراً بأن يُوفق تماماً في تحليله شخصية بطله داخل هذا الإطار، لولا ما يحسّ به من الصلة المباشرة بينه وبين بطله، وهو لا يمنح هذا الإطار فرصة أن يبتعد بُعداً كافيـــاً ليستطيع منه أن ينظر إلى الشخصية نظـــرة موضوعية، خاصة وأن نظرته إلى الحياة والناســـ هي نفسها نظرة بطله، ولذلك لم يستطع أن يفصل نفسه عن البطل، وأصبح كمؤلف غيـــر مشغول بتفسير سلوك بطلـــه، بقدر ما شغل نفسه بالدفاع عن البطـــل، وعَرَضَ أفكاره وآراءه، وكان مـــن أثر هذا الارتباط المباشر بين المؤلـــف والبطل مجموعة من الآثار البارزة على طريقة المؤلف في رسم هذه الشخصية منها:

أنّـــه ضخّم من شخصيته بحيث أصبحـــت شخصيته شبحاً ضخماً، يغطي على شخصيات الروايـــة الأخـــرى، التي أصبح دور بعضها باهتاً، ودور بعضهـــا الآخر خارجاً كل الخروج عن مجال الرواية.

و«**المازنـــي**» الـــذي لا يستطيع إدراك الصلة بين الفرد وبينه وبين الآخرين، يحتفظ لبطله بصـــورة ثابتة لا تتغير من بداية الرواية إلى نهايتها، فهـــو بالصورة نفسها من المقدمة حتى الفصل الأخير، وهو في محاولته الدفاع عن بطله يلقي بجانب كبير من التبعة على الظروف الخارجية، ولا ينتبه إلى أن العيب الحقيقي يكمن في بطله، ويتمثل في سلبيته التي تدفعه إلى الهـــرب من أي ارتباط. ورغم شكـــوى البطل من عجزه عن الالتقاء بالمرأة المناسبة، وشكواه مـــن العوائق التـــي تضعها الحياة في طريقـــه «وكأن الله شاء أن تكون حيـــاة «إبراهيم» كلها حربـــاً ومشاكل، فما طلب امـــرأة أو اشتهت نفسه شيئاً إلا اكتظ طريقه بالعوائق، حتى زوجته

الأولى كان اقترانه بها على رغم أنف أمها، حتى ماري آه مسكينة ماري، لقد نسيها، غرقت في الأقيانوس الذي أزخره حب شوشو...». رغم هذه الشكوى فإننا نحسّ أن بطله محظوظ، وأن أزمته لا تنبع من الظروف الخارجية، وإنما تنبع من داخل نفسه، وتتمثل في سلبيته التي تدفعه دائماً إلى الهرب. ولو كان المؤلف قادراً على الاعتراف بسلبية بطله لأراحنا، ولكنه حاول جهده الدفاع عن موقف البطل، وإلقاء التبعة على ظروفه، ويتكرر موقفه هذا في علاقة البطل بفتياته الثلاث، فهو بعد أن ماتت زوجته وتركت له ابناً يبحث عن المرأة التي تملأ فراغ نفسه، وفي المستشفى يلتقي بـ«ماري» وهي فتاة سورية الأصل، تعلمت في مدرسة من مدارس الراهبات، ثم تزوجت شاباً إيطالياً جاء بها إلى الإسكندرية، ولبثت معه ثلاث سنوات قضى نحبه بعدها، وخلّف لها طفلاً، فزاولت الحياكة أولاً ثم التمريض، وهاهي ذي إلى جانبه ويصف لنا المؤلف طبيعة العلاقة بينهما فيقول: «خلق «إبراهيم» عطوفاً أليفاً سريع الإحساس بالجمال، ليس أقوى على نفسه من عواطف الأدب والحب، وخُلقت ماري سمحة رضية الطباع، حساسة كالوتر المشدود، وشاءت المقادير أن يتشابها فيما وقع لهما، فهو فقد زوجته، وهي فقدت زوجها، وكل من الفقيدين خلّف وراءه طفلاً، وفي كلتا النفسين ذلك الحنين المخنوق الذي خلفه موت الفقيد، ولم تجد الحياة بما يطفئه أو يسكن لاعجه، وكان «**إبراهيم**» على حيائه لا يكاد يألف إنساناً إلا فتح له قلبه، ويرسل معه نفسه على سجيتها وقلّ أن يتبسّط لأول وهلة، ولكنه كان صاحب فكاهة وعبث، وما عرفته امرأة قط إلا أعجبها لما فيه من الدعابة والفكاهة، فلم تمضِ إلا خمسة أيام حتى كان «إبراهيم» قد علق بـ«ماري»، و«ماري» قد شغفت بـ«إبراهيم»، وحتى صارت المستشفى فردوس عاشقين». ولكن «إبراهيم» بعد أن خرج من المستشفى يهرب من حبيبته فجأة، ولا يجد المؤلف ما يبرر به هذا الموقف من البطل إلا تخيله وتوهمه بأنها لا تصلح زوجة، ولا تقنع بمرتبة الخليلة. وحين يحاول تجديد علاقته بها بعد أن انتهت علاقته بـ«شوشو وليلى» يهرب من جديد، من دون أن يتبادل معها كلمة لمجرد أنه رآها وهي نائمة، وتبدو علاقته بشوشو أكثر غرابة، فهي تمثل في نظره الشابة المرحة المنطلقة التي تتفجر حيوية، وهي طبيعية في سلوكها وزينتها كالريف الذي نشأ فيه، وتنشأ بينهما علاقة رائعة، وتبدو كل الظروف مواتية فهي قريبته، وتحبه، وعندما يصطدم «إبراهيم» بأول عقبة وهي اعتراض أختها الكبرى التي لا ترغب في أن تزوج «شوشو» قبل أختها «سميحة» التي تكبرها، يهرب من الموقف كله من دون أن يبذل أي جهد في سبيل حبه.

أمّا «ليلى» التي التقى بها في أسوان فهي سيدة مهذبة ذكية مجربة، توثقت علاقتها مع «إبراهيم» حتى أوشكت أن تنجب منه ولداً، ولكنها قررت في النهاية أن تضحي بحبها وتترك «إبراهيم» لحبيبته «شوشو» بعد أن تركت رسالة له تتهم نفسها فيها بالخداع على طريقة القصص الرومانسية.

ومما قلل من قدرة «**المازني**» على تصوير بطله، أسلوبه التقريري الذي اتبعه في تقديمه، فهو يكتفي بتقديم تقارير عن شخصيته، وهذه التقارير مكونة من مجموعة من الصفات العامة التي تتناقض من تقرير إلى آخر، مما يضفي كثيراً من الغموض والتناقض على شخصيته، ويضاعف من هذا الغموض أنّه استغل بطله لاستعراض آرائه ومعلوماته، وفرض عليه هذه الآراء بمناسبة وغير مناسبة، وكثيراً ما تكون هذه الآراء مفروضة على جو الرواية، ودخيلة على الموقف الذي يصوره «**المازني**»، مما يجمد حركة الأبطال في الكثير من المواقف الحساسة التي كانت من طبيعتها في حاجة إلى السلوك والحركة.

ويقف الكاتب من شخصياته الثانوية موقفاً مشابهاً لموقفه من البطل الرئيسي، وذلك في أسلوبه التقريري العام في عرضها، غير أنه يحسن من البداية أن نفرق بين نوعين من الشخصيات الثانوية التي تعرّض إليها «**المازني**». أمّا النوع الأوَّل فيتمثل في الشخصيات التي تتصل اتصالاً مباشراً بالبطل، وموضوع الرواية مثل «شوشو وماري وليلى» وقد عالج هذا النوع من الشخصيات بجدية، ولكنه عالجها بالأسلوب التقريري الذي عالج به شخصية البطل، وفي تقديمه للشخصيات الثانوية قد يندفع أحياناً وراء صورة شاعرية أعجبته أثناء قراءته لكتاب من الكتب، فيلصقها بشخصيته دون اعتبار لطبيعتها أو لظروفها، فـ«شوشو» الفتاة الريفية التي تحطمت علاقة البطل بها نتيجة للتقاليد البالية، تكاد تشبه كواكب السينما في صورتها وسلوكها فهي «سوداء العينين عميقتهما، ذهبية الشَعر ترسله أمواجاً على كتفيها وبيضاء مشرقة، حمراء الخدين، قرمزية الشفتين، عينها نار، ولحظها حب، وصوتها تغريد، رقيقة كأنها النسيم، جليلة كأنها ملكة، ذائبة حيناً، متدللة متجبرة أحياناً، ساحرة طوراً ساذجة غريرة، جميلة في كل حال». أمَّا النوع الثاني من الشخصيات الثانوية التي لا تربطها بالبطل أو الرواية علاقات مباشرة، والتي استغلها في تقديم صوره الضاحكة الساخرة، وهذا النوع من الشخصيات هو أكثر حيوية وإثارة في الرواية، وذلك لأنه لا يعطي تقارير عن هذه الشخصيات، ولا يضع أقواله على لسانها، فهو يعرضها في صورة «كاريكاتورية» ساخرة، ورغم أن هذه السخرية خالية من الهدف، بحيث تصبح مجرد رغبة من المؤلف في تشويه هذه الشخصيات مادياً ومعنوياً، فإنها مع ذلك أكثر تعبيراً عن موهبته وحيويته في عرض الصور الجزئية.

وقـد حلّ «**المازني**» قضيـة الصراع بين الفصحى والعامية حلاً طيبـاً مازال يتبعه كثير مـن الكتّاب، ووازن فيه قدر استطاعته بين حاجة الفن وطبيعة اللغة، ولا نجد وسيلة لتقدير جهـوده في هذه الناحية أفضل مـن الحديث الذي قدمه بنفسه في مقدمة روايته يقول فيه: «وقـد تحريت في الحوار أن أتقي العامية ما خلا مواضيع قليلة، رأيت أن العربية تجيء فيها نابيـة قلقـة، وقد حملني على ذلك أن العامية هي لغة الحوار عندما يستوي في ذلك المتعلم والأمي، وإن كانت لغة المتعلم بالعربية أشبه وإليها أقرب».

ولـم يساهم «**المازنـي**» إلا بهذه الرواية في حدود الفترة التي يـدور عليها بحثنا، وإن كان قـد قدم بعد ذلك ما يمكن اعتباره الجزء الثاني من هذه الرواية في روايته «إبراهيم الثاني»، وهـي لا تقدم لنا جديـداً فيما يتصل بتطور الرواية الفنية عما قدمـه في «إبراهيم الكاتب»، فموضوعها هو الموضوع نفسه، وتدور أحداثها حول علاقة البطل بالمرأة، وتحليل هذه العلاقة، وتقديم المزيد من آرائه وأفكاره، غير أنه مما يلفت النظر في هذه الرواية أنّه التزم فيها الحوار الفصيح، مما يكشف عن تغيير جوهري في أسلوب المؤلف، لعل مصدره البواكير الأولى لفكرة القومية العربية في البيئة المصرية، وتأثر مفكرينا بها، والتي عبّر عنها عن ضرورة الإيمان بها فـي مقال نشره بمجلة الرسالة سنة (١٩٣٥م)، والتـي أعادت مجلة الآداب البيروتية نشر هذا المقال في عددها الصادر في كانون الأول عام (١٩٦٠م).

المراجع

١- د. فؤاد المرعي. كتاب: في تاريخ الأدب الحديث، منشورات جامعة حلب، (١٩٨١م).

٢- رواية «إبراهيم الكاتب» للمازني، طبعة قديمة.

الأساس العلمي في تقسيم الشعوب هو لغاتها وليس مظهرها الخارجي وصفاتها العرقية

حاوره: د. بشار خليف ❀

حوار العدد، هذا، تقدمه مجلة المعرفة للقراء الكرام وترى أنّه مفيد بما جاء فيه من معلومات وإضافة إلى ذلك يتمتع بخاصية تميزه عن الحوارات المتعارف عليها، فهو بين أستاذين عارفين، وباحثين جادين، كلٌّ منهما له مؤلفاته في التاريخ القديم، كلٌّ منهما له وجهة نظره المتفقة أو المختلفة مع الآخر.

إنه حوار جوهري وعميق في مسائل التاريخ القديم.



• منذ نحو أربعين ألف سنة شهدنا ظهور حضارة الإنسان العاقل في المشرق، برأيكم متى يمكننا تحديد تبلور حضارة المشرق، شخصيةً، هويةً، لغةً وعليه فأنتم تطرحون تسمية المشرق العربي، فإلى أي حد تطابق هذه التسمية المعطيات التاريخية؟ قصدت إلصاق الهوية العربية بهذا المشرق قبل أن يتبلور العرب كوجود فاعل وحقيقي في المنطقة مع القرون الميلادية الأولى.

❀ شاعر وباحث سوري.

- إنَّ تسمية المشرق العربي القديم التي نستخدمها في دراسة تاريخ وحضارة منطقتنا العربية (بلاد الرافدين، بلاد الشام، وادي النيل، شبه الجزيرة العربية) هي تسمية حديثة وليس لها أي جذر تاريخي. فمصطلح «الشرق الأدنى القديم» المستخدم في الدراسات التاريخية يشمل بالإضافة إلى المناطق المذكورة الهضبة الإيرانية وهضبة الأناضول، وبناءً عليه نستخدم مصطلح «المشرق العربي القديم» للتمييز بين المناطق العربية المذكورة التي سكنتها جماعات متعددة في العصور القديمة تجمع بينها أواصر لغوية وحضارية كثيرة، والمناطق الإيرانية والأناضولية التي كانت تختلف في كثير من مظاهرها الحضارية عن جماعات المشرق العربي القديم. أما العرب فلم يظهروا كما هو معروف إلا في الألف الأوَّل قبل الميلاد، ولا سيما في جنوبي الجزيرة العربية في ممالك اليمن القديم المعروفة حيث كان لهم دورهم الحضاري البارز. وبما أن العرب، بالمفهوم الحضاري مازالوا موجودين في المناطق التي ذكرناها وفي مناطق أخرى تمتد حتى سواحل المحيط الأطلسي الشرقية، وهم ورثة كل الحضارات القديمة التي نشأت في المنطقة العربية، فإننا نستخدم مصطلح «المشرق العربي القديم»، تماماً كما نستخدم مصطلح «بلاد الرافدين» (Mesopotamia) الذي هو مصطلح إغريقي ظهر في العصور الكلاسيكية للدلالة على المنطقة المحصورة مابين نهري دجلة والفرات وما جاورهما، وذلك بسبب عدم وجود مصطلح قديم يشير إلى المنطقة ذاتها.

• ومتى يمكننا التحدث عن تبلور حضارة المشرق بما يشتمل على ظهور شخصية حضارية، لغة، ديمغرافيا، منظومة قيم ومعايير؟ هل مع معالم الاستقرار والزراعة أم مع نشوء المدن الأولى وظهور الكتابة؟ إن كان لكم رأي آخر؟

- بدأت الشخصية الحضارية للشرق بالظهور مع ظهور المدن الأولى وابتكار الكتابة في أواخر الألف الرابع وبداية الألف الثالث قبل الميلاد فأصبحنا نتحدث عن سومريين وأكاديين من خلال قائمة الملوك السومريين وغيرها من النصوص المكتوبة المبكرة.

• هل ساهم السومريون في حضارة الجناح الغربي للهلال الخصيب/ بلاد الشام/؟

- كانت للسومريين إسهاماتم في حضارات الشرق القديم ككل، ففي «إبلا» نجد اللغة السومرية مستخدمة، إلى جانب اللغة الإبلوية، وكذلك الأمر في «أوجاريت».

المعضلة السومرية

• في تاريخ المشرق، تشير المعطيات التاريخية الآثارية كما تعلمون إلى أن الاستيطان السومري ورث مناطق الحضارة العبيدية إلى حد كبير هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن أسماء بعض المدن السومرية الأولى كانت غير سومرية كما أن التداخل بين السومري واللاسومري «السامي» واضح في بعض أسماء ملوك سومر. لعل السؤال الذي يطرح نفسه هل أن اللغة السومرية حتّمت وجود هوية سومرية وبالتالي صار يمكن أن يُقال إنَّ السومريين وافدون إلى المشرق مقابل محاولات تشير إلى تشكل محلي واستمرارية ديمغرافية حضارية. أين تقفون من هذه الطروحات؟

- إنَّ الأساس العلمي في تقسيم الشعوب هو لغاتها الأم وليس مظهرها الخارجي أو صفاتها العرقية. بالنسبة للسومريين تختلف لغتهم اختلافاً كبيراً عن كل اللغات القديمة التي ظهرت في الشرق الأدنى القديم، ولاسيما عن لغات المشرق العربي القديم المعروفة بـ«اللغات السامية» (الأكادية والإبلوية والأوجاريتية والفينيقية والعبرية والآرامية وغيرها)، وتُعرف بأنها لغة «ملصقة»، أي لا تعرف الإعراب، ولا يمكن تصنيفها ضمن أية عائلة لغوية قديمة أو حديثة. من هنا نشأت مشكلة «أصل السومريين»، ولاسيما وأن أسماء معظم المدن (أور، أوروك، لاجاش، نيبور... إلخ) التي عُرفت بأنها سومرية، وأسماء مصطلحات بيَّن البحث اللغوي الرصين أنها ليست سومرية، وأنها تعود إلى جماعات أقدم من السومريين في الجنوب الرافدي. يُضاف إلى ذلك أن الكثير من الآثار المكتشفة في «بلاد سومر» (جنوبي بلاد الرافدين) تعود إلى أقوام وجماعات سبقت السومريين في استيطان تلك المنطقة ولاسيما في «عصر العُبيد». بناءً على ذلك قام الباحثون بالبحث في قضية «أصل السومريين»، هل هم مهاجرون من مناطق أخرى تقع إلى الشرق من بلاد الرافدين؟ أم هم جماعات محلية اختلفت عن غيرها من الجماعات المحلية بلغتها وبعض مظاهرها الحضارية الأخرى؟ وتعددت وجهات النظر والآراء، ولكن دون الوصول إلى نتيجة مرضية ونهائية. وبالتالي لا يمكننا إعطاء جواب نهائي في هذا المجال مع ميلنا إلى الأخذ بالرأي القائل إنهم مهاجرون من مكان آخر بسبب الاختلاف اللغوي عن بقية الجماعات التي سكنت جنوبي بلاد الرافدين اختلافاً كبيراً، سواء قبلهم أمّ بعدهم.

لكن من الأمور غير المقبولة علمياً محاولة بعض الشعوب الحديثة ربط نفسها بالسومريين ووصف أنفسهم بأنهم أحفاد السومريين للادّعاء بأن لهم جذور حضارية في المنطقة منذ أقدم العصور.

• تقصد اليهود ومحاولات صموئيل كريمر؟

- لا أقصد اليهود فقط، وإنما جماعات أخرى، أعتذر عن ذكرها، قدمت إلى منطقتنا العربية حديثاً وتدّعي أن لها جذوراً تاريخية تربطها بالسومريين.

• أشرتَ إلى عامل اللغة كأساس علمي في تمييز الشعوب عن بعضها، في حين يشير الدكتور «نائل حنون» في حوار لي معه إلى تساؤل: «إن الدليل الوحيد على وجود السومريين هو وجود اللغة السومرية ولكن هل يمكن أن نستدل من وجود لغة خاصة بالتدوين فقط ولا يمكن استعمالها في التخاطب على وجود قوم؟ وكيف أغفلنا حقيقة أن ما يعرف بالأدب السومري أي الأدب المدوَّن بتلك اللغة لم يدَوَّن قبل العصر البابلي القديم أي بعد الاختفاء المفترض للسومريين؟» (حوارات في الحضارة السورية، ص: ٧٠).

وأحب هنا أن أسألكم أيضاً: إلى أي حد يمكن أن يخدم علم الآثار الجيني هذه المسألة؟

- السومريون حقيقة لا يمكن نكرانها، ولا يمكن شطب ما كتبوه وما خلفوه بجرة قلم لمجرد أننا نريد أن نثبت شيئاً من خيالنا، واللغة التي استخدموها معروفة من خلال كتاباتهم، ولا يمكن أن نقول إنَّ لغة التخاطب لديهم لا علاقة لها باللغة المكتوبة. وأما النسخ المكتشفة من كتاباتهم والتي تعود إلى أواخر الألف الثالث لا تعني أنهم لم يكونوا موجودين قبل هذا الزمن، فالحفريات الأثرية لم تكشف عن كل شيء.

أمّا علم الآثار الجيني فمايزال في بداياته ولا يمكن أن يقدم أجوبة قاطعة في هذا المجال لأن البشر كانوا ومازالوا في اختلاط مستمر، ولا يمكن القول بصفاء عرق معين فهذا من مخلفات النظريات العنصرية.

الأكادية هوية؟

• يشير «سيتون لويد» إلى أن الأبحاث الأثرية لجأت إلى وصف كل ما ليس بسومري في مستوى اللغة فهو أكادي، في المقابل نحن نعلم أن تبلور الفاعلية الأكادية على يد «شاروكين الأكادي» كان في نحو (٢٣٥٠ق.م)، وفي موازاة ذلك فإن الوثائق السومرية التي تعود إلى نحو (٢٧٠٠ ق.م و٢٦٠٠ق.م) تشير إلى أسماء أعلام أكادية، السؤال الذي يطرح نفسه كيف يمكن لنا حيال فاعلية أكادية تبلورت في (٢٣٥٠ق.م) أن نسقطها على قرون سابقة لها في وقت أشارت الدراسات إلى أن الأكاديين هم أموريون وفدوا من بلاد الشام إلى بلاد الرافدين؟

أطرح سؤالي لملاحظتي أن الأكادية أخذت صفةً قومية وهوية في حين أن الجذر أموري، تجاه كل هذا ألسنا أمام هوية أمورية تعود إلى الثلث الأول من الألف الثالث قبل الميلاد ولم

تتبلور حتى مطلع الألف الثاني قبل الميلاد، ألا تلاحظون أن «شاروكين الأكادي، وحمورابي بابل، وشمشي أدد» كلهم أموريون، فهنا نلحظ هوية أمورية في مدن المشرق في الألف الثاني قبل الميلاد، فالبابليون والآشوريون والأكاديون هم فروع محلية عن الأموريين، فصفة الهوية هي الأمورية والصفة البابلية والآشورية والأكادية هي تجليات محلية، كما يُقال الآن: سوري من حلب أو حمص أو حماة لكنه سوري.

– إنّ مصطلح «أكّادي» و«أكّاديون» مشتق من اسم مدينة «أكّاد» Akkad التي استولى عليها «شاروكين الأكادي» وجعلها عاصمة لدولته التي أنشأها نحو (٢٣٥٠ق.م)، وكانت موجودة قبله بعدة عقود من الزمن، إذ يذكرها أحد ملوك أوروك في القرن الخامس والعشرين قبل الميلاد. وبما أنها أصبحت عاصمة مملكة كبيرة فقد نُسب إليها كل شيء (أكاديون، لغة أكادية، حضارة أكادية... إلخ). لكن الجماعات التي استند «شاروكين» إليها في تأسيس دولته والتي عُرفت بالجماعات الأكادية كانت موجودة قبل شاروكين بقرون، ولاسيما في مدن جنوبي بلاد الرافدين (كيش) وشماله (تل براك، تل البيدر... إلخ)، بدليل اكتشاف نصوص أكادية في تلك المدن. ولم يعثر حتى الآن على أية أدلة أو براهين تشير إلى أن الأكاديين جاؤوا مهاجرين من منطقة أخرى واستقروا في الجنوب الرافدي، وبالتالي لا يمكن ربطهم بالأموريين الذين ظهروا بشكلٍ واضح على مسرح الأحداث أواخر أيام الدولة الأكادية، وكان موطنهم الأصلي بادية الشام، ولاسيما في منطقة جبل بشري، إذ يذكر «شار كالي شاري» آخر ملوك أكاد الأقوياء نصراً له عليهم في تلك المنطقة. كما أنه لا توجد أية دراسات حديثة، بحسب معرفتي، تقول إنَّ الأكاديين هم أموريون وفدوا من بلاد الشام إلى بلاد الرافدين كما تقول في سؤالك. وأستغرب الربط بين «شاروكين الأكادي، وحمورابي وشمشي أدد»، فهناك فترة زمنية طويلة تفصل مابين زمن «شاروكين الأكادي» وزمن «حمورابي، وشمشي أدد»، ولا يوجد ما يدل على أن «شاروكين الأكادي» كان أمورياً، بينما «حمورابي، وشمشي أدد» ينتسبان إلى أسرتين أموريتين استولتا على الحكم في بابل وآشور في بدايات الألف الثاني قبل الميلاد.

• هل أفهم منكم أن الأكاديين عبارة عن كيان مجتمعي كانوا متواجدين في بلاد الرافدين قبل أن يستولي «شاروكين» على أكاد؟ حسناً، في كتابكم تاريخ بلاد الرافدين تحدثتم عن أن العناصر «السامية» يعتقد أن طلائعها بدأت بالدخول إلى بلاد الرافدين من شبه الجزيرة العربية وبلاد الشام منذ نهاية الألف الخامس قبل الميلاد، ماذا تقصد بهذه العناصر؟ الأكاديين؟ الأموريين أم أن عدم وجود وثائق آنذاك تجعلنا نطلق الصفة السامية؟ ثم إن

كانوا أكاديين فأنتم ذكرتم أنهم أتوا من بلاد الشام /أمورو/ وهنا أمورو اصطلاح جغرافي.. فهذا يمنح دلالة على أن الأكاديين من بلاد الشام.

نقرأ في دليل متحف دير الزور «الأنهار والبوادي» لدومينيك بوناتز وهارتموت كونه وأسعد المحمود (صفحة ٦٧) إلى أن «نسب مؤسس المملكة الأكادية «شاروكين» يعود إلى قبيلة سامية مهاجرة من شمالي سورية كانت قد استقرت وأصبحت حضرية في المنطقة التي نشأت فيها أكاد»ربما هذا يدل على أن أصل الأكاديين يعود إلى بلاد أمورو.

أنا أطرح هذا الموضوع لمحاولة استجلاء الغموض المعرفي التاريخي، فنحن نعلم أن التواجد الأموري في الرافدين كان يتزايد عبر انزياحات بشرية نتيجة عوامل المناخ وربما الحروب منذ الثلث الأول من الألف الثالث قبل الميلاد حتى بلغ ذروته في مطلع الألف الثاني قبل الميلاد.

لهذا ذكرت «شاروكين، وحمورابي، وشمشي أدد» كونهم من تلك الانزياحات البشرية من بلاد أمورو إلى الرافدين، ربما!

في حوار لي مع الباحث «وحيد خياطة» وهو حوار منشور في كتابي «حوارات في الحضارة السورية».

يقول السيد «خياطة»: «كل عظماء الرافدين الذين نعرفهم مثل «شاروكين الأكادي، وحمورابي البابلي» كانوا من أصل بدوي وصلوا إلى جنوبي الرافدين من البادية السورية».

في سؤالي للدكتور «محمد محفل» عن طبيعة التمازج الرافدي- الشامي، أجابني:

«التمازج الرافدي – الشامي تجلى في التمازج الكنعاني الرافدي والكنعاني الأموري.

التمازج الكنعاني الأموري أعطى ملوكاً في بلاد الرافدين بدءاً من «شاروكين» الأول إلى «حمورابي» والتمازج الكنعاني الرافدي تجلى في إبلا». (حوارات في الحضارة السورية، (صفحة ٨٥)).

– أنا أحترم كل هذه الآراء ولكنها تفتقر إلى الوثائق والبراهين المكتوبة وغير المكتوبة، وقولي إنَّ عناصر سامية بدأت بالانتقال من شبه الجزيرة العربية وبلاد الشام إلى بلاد الرافدين منذ نهاية الألف الخامس قبل الميلاد لا يعني بأي شكل من الأشكال أن هذه العناصر أكادية أو أمورية أو غير ذلك لأن الكتابة لم تكن معروفة آنذاك. خلاصة القول إن كل الجماعات التي ظهرت في المشرق العربي القديم متشابهة في لغاتها ومعتقداتها ومجتمعاتها فلماذا نريد أن نلغي جماعة ونتمسك بوجود جماعة كما يفعل أصحاب النظريات

القوميــة؟ أليس هذا تعصباً وانحرافاً عن مبادئ البحث العلمي الرصين؟ آن لنا أن نخرج من سجــن التاريخ ومن التغني بأمجاد الماضي، وننطلق إلــى الحاضر والمستقبل لنبني حضارة تليق بنا وتجعلنا نستحق الحياة.

• مفهـوم (الهجـرات الساميـة) برأيكم هـل نحن أمام هجـرات لأسباب مناخيـة بالدرجة الأولـى مـن شبه الجزيرة العربية إلى المشرق أم أننـا أمام حركة جولان في المنطقة للقبائل منهـا مـن استقـر ومنها مـن عـاد لأن مفهوم الهجـرات يمنح تصـوراً علـى أن منطقة الهلال الخصيـب كانت فارغة بشرياً ثم أمّهـا الوافدون حتى أصبحت حضارة وهذا يشكك في مفهوم التواصلية الحضارية في الهلال الخصيب.

– لقد سقطــت نظرية الهجرات منذ زمن طويل لاسيما وأن التنقيبات الأثرية التي جرت في مواقــع سوريّة وعراقيّة ومصريّة متعددة أظهرت أن منطقة المشرق العربي القديم كانت مأهولــة بالسكان منذ الألف العاشر قبل الميلاد على الأقــل. أما انتقال جماعات من مكان لآخــر ولأسباب مختلفة فهو أمر وارد من دون أن تكون هنـــاك منطقة مركزية واحدة تنطلق منها كل الجماعات وفي أوقات متباعدة.

يستخدم منظرو بعض الأحزاب السياسية المعاصرة نظرية الهجرات للقول بأهمية منطقة دون أخرى أو جماعة دون أخرى، وهذا ما يُسمى بتسييس التاريخ أو ليِّ عنق التاريخ مما لا تؤيده نتائج الحفريات الأثرية والدراسات المتسمة بالرصانة والعلمية والحيادية.

• معلـوم أن الفاعليــة الآراميــة أخذت بالتبلـور في منطقة المشرق مــع الألف الأول قبل الميلاد ومع المسيحية أُطلق على الآرامي الذي أصبح مسيحياً اسم السرياني، بناءً على هذا هل السريان هو اصطلاح قومي أم ديني؟ لأن بعض المؤلفات تتحدث عن السريان كأنهم هوية قائمة بحد ذاتها كأنها صفة قومية.

– إنّ مفهوم «السريان» و«سريانية» مصطلح لغوي بالأساس أطلق على اللهجة الآرامية التي سادت في مدينة الرُها (أورفا حالياً في تركيا) بدءاً من القرن الرابع الميلادي ثم في مناطق واسعــة من سورية وبلاد الرافدين. ومع مرور الزمن صار لــه مفهوم ديني يشير إلى معتنقي الديانة المسيحيــة لتمييزهم عن أجدادهم الآراميين أتباع الديانـــات «الوثنية». حديثاً أخذ مفهوم «السريانية» معنــى قومياً يراد به سكان سورية القدماء قبل الفتح الإسلامي، ولاسيما بعــد جرائــم الإبادة والتهجير التي تعرض لهــا السريان في أواخر أيــام السلطنة العثمانية، وانتقالهم للعيش في دول أوروبا وأمريكا.

• برأيكم الدراسات التاريخية الغربية لتاريخ المشرق هل جُزئتْ، وفككت أم كانت بمستوى الرؤية التاريخية لمنطقة المشرق، خصوصاً أننا أمام جنسيات غربية مختلفة المناهج والرؤى؟

– إنَّ الدراسات الغربية لتاريخ الشرق القديم فيها الغث والسمين كما هو حال الدراسات العربية للتاريخ العربي الإسلامي وللتاريخ القديم أيضاً، فهناك دراسات متحيزة أساسها عرقي أو توراتي أو ديني متعصب، وهناك دراسات موضوعية عرَّفتنا بالتاريخ الحقيقي للشرق القديم دون تحيز لاسيما في ميدان اللغات القديمة. كما برزت أسماء علماء أفذاذ لا يمكن نكران فضلهم في الكشف عن التاريخ الصحيح للشرق القديم كالألماني «فون زودن» مؤلف أحد معجمات اللغة الأكادية. وماتزال آثار الشرق الأدنى القديم تلقى العناية والاهتمام الكبيرين في المتاحف والجامعات الغربية بعكس ما يصيب الآثار في بعض البلدان العربية وخاصة في الظروف الراهنة حيث تتعرض للتخريب والتدمير أو التهريب والبيع في المزادات العلنية.

وللأسف هناك بعض الهواة والأدعياء من الباحثين العرب الذين سلكوا طريق التعصب.

• ما انعكاس ندرة وشحّ قارئي الرُقُم المسمارية بلغاتها المختلفة في سورية والعراق على قراءة تاريخ المنطقة بعلمية وموضوعية، بحيث وكما تعلمون أن العبور نحو النصوص الأكادية يحتاج إلى اللغة الألمانية والفرنسية والإنكليزية إلخ، علماً أن الأكادية هي الشقيقة الكبرى للعربية.

– إنَّ وجود عدد كبير من المختصين بلغات الشرق الأدنى القديم وآثاره وتاريخه وحضارته في الدول الأوروبية وأمريكا مرده إلى وجود مؤسسات علمية ضخمة تمول عمليات التنقيب الأثري والبحث والدراسة لكل ما يُكتشف عن تاريخ الشرق الأدنى القديم. وقد بدأت هذه المؤسسات منذ أكثر من قرن بممارسة نشاطاتها العلمية في البلدان العربية. وهي بحسب القوانين المعمول بها في مجال التنقيب الأثري لها الحق وحدها في نشر النصوص القديمة المكتشفة وقراءتها. ولكن بعد نشر النصوص تصبح عملية الدراسة والتحليل متاحة لمن يشاء. وقد يخطئ هذا الباحث أو ذاك في قراءة نص أو تحليله فيأتي من يصحح له ذلك، وبالتالي يضيق المجال أمام عمليات التزوير أو التشويه التي قد يفكر بها بعض الباحثين غير الحياديين أو المغرضين. وأبرز مثال على ذلك ما حدث مع نصوص أرشيف «إبلا» التي قرأ بعضها الباحث الإيطالي «جيوفاني بيتيناتو» قراءة مغلوطة وربطها مع أحداث التوراة. وهنا كان الرد العلمي عليه من قبل لجنة دولية مؤلفة من كبار المختصين في العالم التي قوَّمت الخلل وسلكت طريقاً علمياً صحيحاً في عملية نشر نصوص «إبلا». كذلك هناك نقش تل

(دان القاضي) الذي ادعى الصهاينة أنهم اكتشفوه في شمالي فلسطين المحتلة ويرد فيه اسم داود. وجاء الرد من كثير من الباحثين الأجانب الذين كشفوا تزييفه وأكدوا أنه مزور.

أمَّا مكانة التاريخ القديم واللغات القديمة في الدول العربية فهي متواضعة جداً، إذ لم يبدأ الاهتمام به إلا قبل فترة قصيرة إذ كان يُنظر إليه على أنه تاريخ كفرة وعبدة أوثان، وتعرضت آثاره للتخريب أو التهريب. كما أن الدول العربية لم توفد إلا أعداداً محدودةً من الدارسين لدراسة اللغات القديمة والآثار. يُضاف إلى ذلك أن الأزمات والحروب والكوارث التي مرت بالمنطقة وتمر بها ساهمت إلى حدٍ كبير في إنقاص عدد المختصين في تاريخ ولغات المشرق العربي القديم.

• برأيكم مدن حموكار، تل براك، تل بيدر، ماري، إبلا... من مدن الألف الثالث قبل الميلاد وما قبل أيضاً، هل نستطيع أن نقول إنها سومرية المنشأ؟ وإن كان لا فمن أنشأها؟

– إنَّ تأسيس المدن في الشرق الأدنى القديم يعود إلى عصور ما قبل الكتابة، وبالتالي لا يمكن معرفة هوية المؤسسين الأوائل لهذه المدن التي ازدهرت فيما بعد في الألف الثالث والألف الثاني قبل الميلاد، وتعرَّفنا على لغة سكانها من خلال النصوص المكتشفة فيها والتي تظهر فيها تأثيرات سومرية أو أكادية أو غيرها، لكن هناك لغة سائدة كما هو الحال في «إبلا» حيث كانت لغة جديدة غير معروفة سابقاً أطلق عليها الباحثون «لغة إبلا» نسبةً إلى المدينة. أما في «ماري» فقد سادت اللغة الأكادية بلهجتها البابلية القديمة.

وسادت في «آشور» لهجات أكادية قديمة ووسيطة وحديثة.

• تظن العامة أن أبجدية أوجاريت هي الأبجدية التي انتقلت إلى اليونان، في حين أن المعلوم هو انتقال أبجدية جبيل إلى اليونان وليست أبجدية أوجاريت.

سؤالي: إلى أي حد ساهمت أبجدية أوجاريت في ظهور أبجدية جبيل؟

– بالتأكيد كان لأبجدية أوجاريت في القرن الرابع عشر قبل الميلاد تأثير كبير في نشوء أبجدية جبيل الأحدث منها في القرن العاشر قبل الميلاد فكلاهما ينتمي لمحيط جغرافي وحضاري واحد (بلاد كنعان). إلا أن الاختلاف في الخط أو الكتابة، فكتابة أوجاريت مسمارية، وكتابة جبيل كنعانية أسهل وأبسط من أبجدية أوجاريت، غير أن التشابه أو التطابق واضح في الحروف.

• الدارس لوثائق المشرق القديم يلحظ أن هذا المشرق في العصور التاريخية لم يشهد صراعات إثنية أو دينية بين مكوناته وفي مزيجه.

برأيكم ما الذي تغير حتى أصبحت الصراعات الإثنية والدينية والمذهبية مستشرية في العصر الحديث رغم الباع الطويل في الزمن واختلاف نمط الحياة وتطورها عن تلك العصور؟

- عرف الشرق كل قيم الخير والمحبة والتسامح والعدالة ولاسيما في سورية التي كانت بسبب موقعها المهم بين مناطق الشرق القديم المختلفة ملجأً وملاذاً لكل الجماعات البشرية التي ظهرت في الشرق القديم والتي كانت تدين بآلهة متعددة. أما الصراعات الحالية فأسبابها مختلفة ويأتي في مقدمتها التدخلات الخارجية من قبل القوى العظمى، إضافة إلى انتشار الجهل والتخلف والتعصب.

• **كيف يمكننا من خلال معطيات تاريخ المشرق وسورية أن نوظف جملة القيم والمعايير الحضارية في حاضرنا؟**

- إنَّ القيم والمعايير الأخلاقية الصحيحة موجودة في كل زمان ومكان كالعدل والمحبة والتسامح، لكن الإنسان بشروره وجشعه وأطماعه هو الذي يشوهها ويستخدمها استخداماً سيئاً. ولقد كان المشرق العربي القديم مهد الحضارات الأقدم في تاريخ البشرية وموطن الممالك والإمبراطوريات الكبرى المهد الأوَّل الذي نشأت فيه قيم الخير والمحبة والتسامح ومنه انتقلت إلى مناطق العالم الأخرى، ولم يكن للقوى الخارجية تدخل في إبداعاته، من هنا بقيت الشرور والآثام بعيدة عنه.

أمَّا مسألة توظيف القيم والمعايير الحضارية فتأتي من خلال التربية، تربية الفرد في البيت والمجتمع والمدرسة والجامعة، وهي مهمتنا جميعاً، أفراداً وجماعات وجهات مسؤولة. ويجب عدم النظر إلى التاريخ نظرة مقدسة فيجب أن نعترف أن في تاريخنا القديم والوسيط والحديث صفحات سوداء، ولا يوجد شيء خارج النقد، ولا يوجد عصر مثالي مرَّ به العرب دون مشاكل أو صعوبات. والأهم من كل ذلك يجب الابتعاد عن التعصب واعتبار الآخر كافراً أو منحرفاً إذا كان مخالفاً لنا في المعتقد الديني، وأذكر في هذا المجال قول أحد كهنة أوجاريت في القرن الرابع عشر قبل الميلاد: «لا تحتقر إلهاً لا تعبده». كما يجب أن تُدرس مبادئ الأخلاق والتسامح في المدارس بدلاً من «تربيات دينية مختلفة».

• **كيف تنظرون لمصطلح السامية وهل من بديل موضوعي؟**

- إنَّ مصطلح «سامي وساميون والسامية» غير دقيق علمياً نشأ في زمن (١٧٨١م) لم تكن فيه صورة الشرق القديم قد اكتملت بعد من خلال المكتشفات الأثرية واللغوية والدراسات

التاريخيـة، وربما كانت هناك أسباب دينية أو عرقية وراء نشأتـه. وشيئاً فشيئاً شاع وانتشر استخدامـه في الأوساط العلمية العالميـة وفقد معناه الديني أو العرقـي، وحالياً يستخدم بمعنى علمي بحت دون أي مدلول سياسي أو ديني أو عرقي. لكن مع ذلك نستخدم عوضاً عنه في قسم التاريخ في جامعة دمشق مصطلح «المشرق العربي القديم».

هـذا علماً أن المفكر العربي «علي بن حزم الأندلسي» (٩٩٤- ١٠٦٤م) كان أوَّل من أشار إلـى القرابة اللغوية بيـن العربية والعبرية والسريانية (اللغـات القديمة المعروفة في زمنه) وشبَّه هذه القرابة بقرابة لهجات اللغة الواحدة وذلك دون أن يطلق عليها تسمية محددة.

• حسب اطلاعكم كيف يتم تعامل الجهات الآثارية والتاريخية التركية مع المواقع العائدة لسورية التاريخية كالآلاخ والرها وكانيش وغيرها؟ هل تُعتَبَرُ آثاراً تركيّة أم مشرقيّة؟

– بالنسبـة للمدن المذكـورة أو غيرها من المواقع القديمة فلحسـن الحظ اكتُشِفَت من قبل بعثات أجنبية ألمانية أو إنكليزية أو غيرها من البعثات العلمية العائدة لمؤسسات علمية عالميـة مشهود لها بالنزاهة. فمثلاً اكتُشِفَـت «كاروم كانيش» من قبل بعثة ألمانية، و«آلالاخ» اكتُشفَت من قبل بعثة إنكليزية، وكذلك الحال مع «شمأل والرها وغيرها».

أمّا على الصعيد التربوي فيعتبر الأتراك أنفسهم أحفاد الحثيين الذين أقاموا لهم مملكة فـي الأناضول في الألـف الثاني قبل الميلاد. وسمـوا لواء إسكندرون السـوري منذ القدم «هاتاي». ومن المفارقات أن العرب وكثير من السوريين يستخدمون هذه التسمية.

• أشكركـم دكتـور مرعـي على هذا الحوار، أشرتم قبلاً إلـى موضوعية «فون زودن» ما رأيكم بالمؤرخ الفرنسي «جان بوتيرو»؟

وبرأيكم مَنْ العلماء الأجانب الذين يمكن الثقة بأفكارهم فيما يخص حضارة المشرق؟

– لـم أطلـع على كل ما كتبه «جان بوتيرو»، ولكن له إسهامات لابأس بها في مجال دراسة المعتقـدات الدينية. أمـا العلماء الأجانب الآخرون الذين يمكن الوثـوق بكتاباتهم في تاريخ الشرق الأدنى القديم وحضارته فيأتي في مقدمتهم الألماني «هورست كلينغل» الذي أبدع في الكتابة في تاريخ سورية القديم بشكل خاص.

❀ ❀ ❀

بجع

حسن بعيتي ❁

قصائـدي عنـكِ لا حـزنٌ ولا وجَـعُ
يا نجمـةً لمْ تزل في الـروح ترتفِعُ...

أحـدِّقُ الآنَ فـي عينيـكِ يأخذُنـي
مـنْ أينَ جئتَ ألوفـاً أيـُّها البجَـعُ...

«عيناكِ» ترفـعُ نجماً حيـنَ ترمقُــهُ
حتى إذا أغمضَتْ عنْ حُبِّــهِ يقَــعُ...

مـاذا بوسعـي ولـيَ روحٌ تراودُنـي
عـن الغـرامِ وقلـبٌ ليسَ يرتـدِعُ...

نـارٌ علـى شفتيـكِ الآنَ أشعلُهـا
أحسُّ بـرداً بقلبـيَ حيـنَ تندلـعُ

أعلِّـمُ الفجـرَ أن الضـوءَ أغنيتـي
والنجـمَ كيـفَ إذا غنَّـيتُ أتمِـعُ

وكلمـا غِبـتِ صـار الشعرُ لـي سكناً
كأنّنـا فـي الأغانـي سـوفَ نجتمِـعُ.

أعِدْ

أعدْ أيُّها الغيمُ شكلك منْ أوّل الرّيح
غيّرْ كما شئتَ وجْهَ السّماءْ
أعد أيها البحرُ موجَكَ كي أقرأ الماء أكثرَ
ليْ نصفُ عُمرٍ سأكمله بعدَ موتي
ولي نصفُ قلبٍ سأكملُهُ بالغِناءْ...

❁ شاعر سوري.

العمل الفني: الفنانة منى المقداد.

أعدْ أيّها النهرُ ماءَكَ
منْ أوّلِ الأغنياتْ
لعلّيَ أشاهدُ ما فاتَني منْ شريطِ الحياةْ...



هاء التأنيث

في كلِّ أنثى شِبْهُ أحجيَة
أظلُّ معلَّقاً فيها على شكّي
وأفْلِتُ منْ يدَيها حينَ أكشِفُ سِرَّها

في كلِّ أنثى نجمةٌ
لمْ يكتشفْها الليلُ بعْدُ...
ولمْ يُجرِّبْ سِحْرَها

في كلِّ أنثى وردةٌ
لمْ يقترفْها الشِّعرُ حتى الآن
لكنِّي أسافرُ في القصائدِ
كيْ أخمِّنَ عِطْرَها...

في كلِّ أنثى حينَ تحكي عنْ هواجسِها
ضبابٌ واضحٌ جدّاً...
أراوغها وأقرأ منْ مَلامحِ قلبِها
تلك التي -عَمْداً- تحَاشتْ ذِكرَها

في كلِّ أنثى رغبةٌ مجنونةٌ للحب
تبقى في زوايا صمتِها مسجونةً
حتى تعلِّمَها الأغاني
كيفَ تذرفُ حِبْرَها...

في كلِّ أنثى
طفلةٌ تلهو بأوراقِ الحنين...
تُضيِّعُ ما شاءتْ...
فيوماً مَا
سيأتي عاشقٌ مثليَ لِيحملَ وِزرَها

ثلاثيّات

-١-

إنه الفجرُ.. كنْ لفجّركَ ضوءاً
إنه النّهرُ.. كنْ لنهركَ ماءَ
أمسكَ اللّهُ من مكانٍ خفيٍّ
طرفَ الخيطِ ثمّ ما شئتَ شاءَ
فلكَ الأمرُ أنْ تصيرَ تُراباً
ولكَ الأمرُ أنْ تصيرَ سماءَ

-٢-

جئتُ والأرضُ طفلةٌ منْ شقاءٍ
وغديْ غامضٌ ووجهي شريدُ
صوتُ حوّاءَ شاسِعٌ لستُ أدريْ
تنقُصُ الأرضُ بيننا أمْ تزيدُ
كلّما قلتُ هذه أرضُ روحي
شدّني للضياع صوتٌ بعيدُ

-٣-

غايتي أنْ أضيعَ في السَّير خلفي
مثلما ضِعتُ في الغرام قديما
غايتي أن أخاتِلَ الرّيحَ أنْ -
أبتكرَ الليلَ أنْ أُثيرَ النّجوما
أيّها الدَّربُ.. كي أدرّبَ قلبي
لا تكنْ واضحاً.. ولا مُستقيما

إلا لأمّي..

لمْ أقلْ إلا لهذا البحر علِّمْني
اتّساعَك... لمْ أقلْ إلا لهذا الليل درِّبْني
لأكتبَ نجمةً أو نجمتَين
ولم أقلْ إلا لأمِّي...
علّميني كيف أمتلكُ السّماءْ
ما زلتُ أذكرُ كلَّ عطرٍ منْ ملامحِ قلبِها
أمّي التي... منْ يومِها
صارتْ.. تُعلِّمُني الغناءْ

قطوف

الموجُ يُلهِمُني الكتابة
عندما يمحوْ عن الشطآن آثاريْ
ويسخرُ منْ عنائيْ...
الرّيحُ تلهمُني القصيدةَ
كلّما نقشتْ على جسدِ الزمانِ
مرورَها العاتي، كتبتُ:
...عظيمةٌ يا ريحُ...
يا أختَ الفَنـــاءِ...
الموتُ يُلهمُني الحياة
فكلّما واجهتُهُ
أعلوْ قليلاً في الغِنـــاءِ...

❁ ❁ ❁

على شجرة في القلب

معشوق حمزة ❀



دمشق

كُرمى هلالك
قد عشقتُ صليبي
ورضيتُ في الدنيا
كدمشقَ
نصفُ سمائها
أملٌ إليك
ونصفها الثاني
لقاء حبيبي.

❀ شاعر سوري.
العمل الفني: الفنان رشيد شمه.

حسْبي

نامي
على يدك التي قلبي
وتقلَّدي
تاجاً من الحب
حسْبُ المحب ذنوبه
وأنا
حسبي ثراك يلفّني
حسْبي.

كل عام

كل عام يمرّ
أقول لعصفورةٍ
في جواري
أطلّي عليهِ
عسى يستدلّ علينا
ويفرش بالورد عشكِ
أو قد يحنُّ
تطلُّ عليه
وأسمع وقْعَ يديها
على كتفيهِ
ووقع يديهِ
على كتفيها..
تعود بخُفّي حُنينٍ
وتنقر قلبي
بنعليهما
تنقر القلبَ
ثم تقبّلني وأقبّلها
ونئنُّ!.

نزيف

مَنْ بالبابْ؟
هذا الطرْقُ نزيفٌ
أعرفهُ
أعوامٌ مرّتْ
لم يطرق بابي
أحدٌ غيرهْ..
ادخلْ.. ادخلْ
البرد شديد في الخارجِ
في البيت أشدُّ
ادخلْ
وامنحنا دفئك يا وطني.

قلب

لم أتعمّد
أن أنسى قلبي
خلفَ البابْ
كان الوطنُ
يدلف من سقف البيتِ
وقلبي
يجمع ما يتساقطُ
من قطرات الروحِ
لكل حبيبٍ
أزهرَ بين يديهِ
وغابْ!.

❁ ❁ ❁

تشبيه فاقد الأركان

(إلى أمي في ذكرى غيابها)

منير محمد خلف ❁

لماذا أشبِّهُ عينيك
بالممكناتِ
ولمْ لا تصيرُ الأماكنُ
خُدّامَ ليلكِ
قربانَ صوتك،
يا قمراً
نزعَ الضوءُ شامته،
وانحنى
ليبارك سمرتنا،
نحن أحفاد خضرته،
نسكبُ النورَ
في كفٍّ

مَنْ يُطعِمُ الخبزَ
للجائعينْ.

نغنّي لوجهكِ
إنْ ترك اللحنُ آياتهِ
لأصابعنا،
سوف يتركُ...
حتى نصيرَ أمامك
في قلبه مؤمنينْ.

سنصبحُ
حين تلامسُ
شرفةَ روحي يداكِ،

❁ كاتب وشاعر سوري.

العمل الفني: الفنانة منى المقداد.

وحين يكحّلُ صوتُكِ
سمْعَ الحياة،
وحين نعودُ
إلى البيت مستمتعينَ
بأنّ النجومَ
تطرّزُ أيديَنا بالقطافِ
وطعم الوصول،
وأن الكلامَ
الذي في عيون الصغار
يحاولُ أن يكسرَ العمر،
أو يسبق الوقتَ
أو يرجع الزمن الـ فات
حتى يلامسَ
خلخالَ مشيتك القرويّة،
كي نعلن الآن
أنّا من النادمينْ.
دعيني
لأسكب حسرتيَ
الآنَ -أمّي-
تركتُ ورائي السّنينَ
لأقطفَ لحظة حرفٍ لمعناك
معنى احتضانك لي
للوداع الأخير
الذي لم أكنْ قربَ حنطته،
فالسّنابلُ كانت



تغطّي شحوبَ يديها،
وكانت بقربك كلّ الحقول
تقبّلُ شمعَ أصابعِكِ العَشْرةِ الغيمِ،
كانت طيور السّنونو
تهدهدُ أسودَها،
أنْ سترحلُ ربّةُ هذا المكان،
فكيف سيصبحُ سكّانُ
هذي البلاد من الآمنينْ؟

غداً..

سوف نصبح بعدك

إنْ طلع الصبحُ،

أو مكثَ الليلُ

في صبحنا سنةً

أو سنيــنْ.

غداً...

لن نكون..

سنصبحُ يا أمُّ من بعد صوتك

لا عائشيــنَ

ولا ميّتيــنْ.

❁ ❁ ❁

حدائق الفراغ

❁
عبير عطوة

خريفٌ
قبل الأوان
الخيل منهكةٌ
تَخِبُّ
على عتبة ماء
ليس في الظِلِّ
ظِلٌّ
في الظلِّ
سماءٌ موارِبَةٌ
تحْجِلُ
على التراب
على زاويةِ جَفْني

دوريٌّ
يحتسي روحي
من أصابعي
يغادر الأقحوان

❁❁❁

تعاتبني
تحني رؤوسها..
تبكي
أُسندها
أُسند ما بقي مني
أبكي

❁❁❁

❁ شاعرة سورية.
العمل الفني: الفنان رشيد شمه.



إنه خريفنا
قبل الأوان
الشمس حائرةٌ
تقفُ
على بابٍ
أزرق
تودِّع على عجلٍ
عشائر غيمٍ
تدفق

❀❀❀

سِرْ بي
«جلجامش»
وأبطئ قليلاً
فوادي الموت
ينتظرنا

خلف الغابات
وفي البحرِ
نداءات عشبةٍ
سرّيّة

❀❀❀

على وتر الرحيلِ
تميدُ الخيولُ
تحت الأرض
دمعٌ
فوق الأرض
دمٌ وصهيلُ

❀❀❀

الهواءُ
أغنيةٌ رعويةٌ
تئنُّ في ناي

شمس الخريفِ
ستائرُ نرجسٍ
تنزلق على
حافّة ظهري
وللفراتِ عينانِ
تجدّفانِ
في لجَّة صمتي

ترتفع عالياً
تنخفضُ
طيورُ عشقٍ
بابليّة

❁❁❁

أمشي
في دمشقَ تائهةً
على قصب الذكريات

أنمو
في ليلها الجريحِ
نرجسةً بدائية
فيساورني الشكُّ
باحتمالاتِ
وجودي
يمكرُ بي
نزقي البرّي

❁❁❁

على صهوةٍ
من صلصالٍ
يحملُني الغبارُ
كفّي احتفالُ الحقولِ
أصابعي حِبْرُ

❁ ❁ ❁

كان قلبي هناك..

مليحة الأسعدي ❀



لم أكن في مراتعها البكرِ
شاردةً عن مدى الأُقحوانْ...

❀❀❀

لم أكن غيرَ سدرتِها
المستغيثةِ بالبحرِ
تقذفني:
كي أُصَفِّفَ أحزانهُ
ثم أغدو فناراً
لِكي لا يضِل القمرْ...

❀❀❀

❀ شاعرة من اليمن.
العمل الفني: الفنانة منى المقداد.

والمدى للقمرْ...
حين يخرج كلَّ مساءٍ
يُلملمُ صوتَ العصافيرِ
يحرسها
ويلوِّن سقسقة الضوءِ
بالطلِّ
يمتدّ عَبْرَ الضباب وحيداً
ليُهدي حكايات تاريخنا
زهو أنثى على الصرحِ
داهمها
عَوسَجُ الشكِّ
رغم اليقينْ

❁❁❁

ها هو الآن يغسل آثامَهُ
في الفراغ البتولْ...
ها هو الآن يسرج أوجاعَهُ
للفنارْ.

❁❁❁

كان قلبي المعتَّقُ بالنورِ
يسمعها
حين تخبرني
عن نبيٍّ
له وجه طفلٍ
وعينا ملاكْ.
يجوب القرى والمدائن
في غفلةٍ من عيونِ الشياطينِ
يمسح عنها الأسى والهلاكْ..
كان قلبي هناكْ.

❁ ❁ ❁

القصة السريعة

أكرم شريم ❁

الكتاب الدافئ!

جلس الزبال الصغير في زاوية من الطريق العام يقرأ في كتاب مدرسي وجده في القمامة. ولم يشعر بالوقت يمر وهو يتذكّر بشوق حزين مدرسته التي تركها. وبقي يقرأ في هذا الكِتاب الممزق الدافئ؛ حتى سمع صفارة المفتش تهجم نحوه، فرمى الكِتاب في العربة وقادها بسرعة ونشاط إلى مكان آخر يتابع فيه العمل. ضامناً أن الكِتاب بقي عنده، كي يعود إلى قراءته في وقت آخر!

مدينة القلب!

كان يحب مدينته التي تركها ليعمل في العاصمة... ويتابع كل أخبارها، وكأنما يحملها في قلبه أينما رحل أو ارتحل. وفكَّر مرة وهو يحضر أحد الأفلام في المهرجان السينمائي الذي لا يزور إلا العاصمة، لماذا لا يعرضون هذه الأفلام في مدينته، مدينة القلب، وفي كل مدن القلوب في

❁ قاص وكاتب مسرحي فلسطيني.

العمل الفني: الفنان عماد الوهيبي .

البلاد؟! الأم لا تنسى أبناءها... إنها تحبهم كلهم بل إنها دائماً تحب أضعف الأبناء... لماذا لا يتعلمون من الأم؟!

الخطاب الغريزي!

كان يسمع هذا الخطاب الطويل في الصباح ويسمعه بعد الظهر. وكان يستمتع بسماعه ثم ينسى كل ما جاء فيه؛ لأن الفكرة الكبيرة إذا وضعتها فكرة كبيرة أخرى فإن ذلك يضرب الفكرتين معاً. فلماذا يحدث هذا إذن؟ إنها إذن، مجرد خطبة لإشباع غريزة السمع لا غير!.

المقهى والعمل!

لا يزال يذكر كيف أن والده لم يعد يذهب إلى العمل بسبب رجله التي تؤلمه. وصار يذهب إلى المقهى بدلاً من العمل. وصار هو بعد ذلك يذهب إلى العمل بدلاً من المدرسة. كان يحب المدرسة. يحب الذهاب إليها. يحب أن يكون بينهم ومعهم وعلى المقعد ويسمع ثناء المعلم. وأخيراً صار ينظر إليهم عن بعد وهم يذهبون إلى المدرسة وهو التلميذ الصغير يذهب إلى العمل!.

الرجل البسيط!

كان يعرف الحقيقة... يعرف كل شيء... يعرف أنه وبكل بساطة رجل ضعيف... بسيط... ولم يكن يزعجه ذلك. فالجميع يرحّبون به في مجالسهم، ويجلس معهم.وهو إذا ما اجتمع مع الرجال كان كثير الاحترام لهم، شديد الإصغاء دائم الموافقة على ما يقولون. الله خلقه كذلك. صحيح أنه يكابد أحياناً شعوراً مؤلماً، فلماذا هو ليس مثلهم؟! من أين يأتون بكل هذا الكلام وهذه الأفكار؟! فقد كان يحب أن يجد لنفسه مكاناً في جلساتهم. أو يدعوهم عنده، في الأماسي والعشيات. ولكنه في الأغلب لم يكن يشارك... يسكت... يصمت... لا يعرف... الله خلقه كذلك، وخلقنا نعرف ذلك ومسؤولون عنه. ومن مثله، غالباً ما يصبح في السجن، أو القبر، أو النسيان، وكم كان يشكر الله ويحمده، أن زوجته وأم أولاده كانت تختلف عن الجميع، فقد كانت تمدح فيه

ذلـك الهدوء واحترام النـاس وحبه العارم لها ولمنزله وأولاده، حتـى إنه يكاد لا يعرف من هذه الحياة سواها ومنزله وأولاده.

ولكنه كان يعرف الحقيقة!

ويبقى الكريم!.

كان كريماً!...

والطبع من صنع الله وليس من صنع صاحبه. وقد كان محبوباً لذلك، والأكثر أنه كان مضيافاً، وهنا بدأت تظهر السحب القائمة في حياته!. فقد كان دائماً يحب أن يعطي أكثر ولكن ليس معه الكثير!

كان يفكـر كثيـراً، ويسعى كثيـراً، فالكريم عـادة تحكم وتتحكـم، وكل عادة يمكـن أن تحكم وتتحكم، حتى لو كانت حسنة!. والكرم طبعٌ عنده وحق عليه، وعليه أن يعطي، وكان يعطي، ولكن هـذا الـدرج في حياتـه، كان طويلاً، صاعداً ونـازلاً، ولكي يبقى كذلك يجـب ألا يخشى من هذه العادات الطبيعية التي يمكن أن تجعله مفلساً أو أضعف مما هو عليه أو يبدأ يضعف!

وفي النهاية قرر أن يبقى كريماً وتابع الطريق وتفاجأ أنه يزداد مالاً يوماً بعد يوم!.

وبقي كريماً!.

متقاعد يبحث عن دوام

قبـل أن يتقاعد قرر أن يكون له عمـل بعد التقاعد، فالستون من الأعوام اليوم عمر شاب، وهو شاب، وكل شيء فيه وكل طموح وقرار شاب أيضاً!.

فما هذه الستون المضحكة! وخاصة إذا لم يكن هنـاك مرض، أو ضعف، وجاءت الستون!

وبدأ يعمل وحده ويجني الربح، وقد تفاجأ أن ما يجنيه من الربح أكثر بكثير مما كان يأخذ من عمله النظامي الثابت والمطلوب أكثر، والمحبوب أكثر، والذي له مكانة في حياته أكثر!.

وتمـر الأيـام ويصيـر يبحث عن دوام... عـن ساعات ثابتـة ينتهي بعدها عملـه كما كان وهو موظف، فهنا يظل عمله لا ينتهي، ويظل عقله مشغولاً نهاراً وليلاً وحتى وهو في السرير قبل النوم وبعـد الاستيقـاظ فما أحلى الدوام، إنـه ينهي عملك كل يوم، ويقرر لـك الراحة كل يوم، ذهنك ووقتك وبيتك وأسرتك، فما أحلى أن يكون للمتقاعد دوام!

لم تكن طبيعية



شعـرت ذات يوم بأن كرامتهـا تكبر ومكانتها تكبر، ولكنها في الوقت نفسه تحب هذا الموظف البسيط عندها في الدائرة وهو (الآذن)! لم لا. وهـي تريد رجلاً مطيعـاً وذلك لأنها امـرأة! ألا يقولون دائماً وفـي كل وسائل الإعلام إن المرأة تعيش فـي حالة تهميش دائمـة. إذن، فيجب أن تبدأ وأن تكون صاحبـة المكانة الأعلى، والكلمة الأولـى فـي كل حياتها الزوجية! وتتـزوج الآذن! فهو مطيع لها في كل ما تطلب وتريد!...

ومـا إن مضى عليهما كزوجيـن نحو شهرين أو ثلاثة أشهر، حتى تغيَّر كل شيء في قرارها ورأيها وتفكيرهـا، فقد تفاجأت بأنهـا في حقيقة الأمر، في حاجة، بل في أمس الحاجة إلى رجل قوي!

وصارت تلوم نفسها، ومدى حياتها وهي تقول لنفسها دائماً وتعيد وتكرر: لم أكن طبيعية... لم أكن طبيعية... لم أكن طبيعية!.

الحب والمدرسة

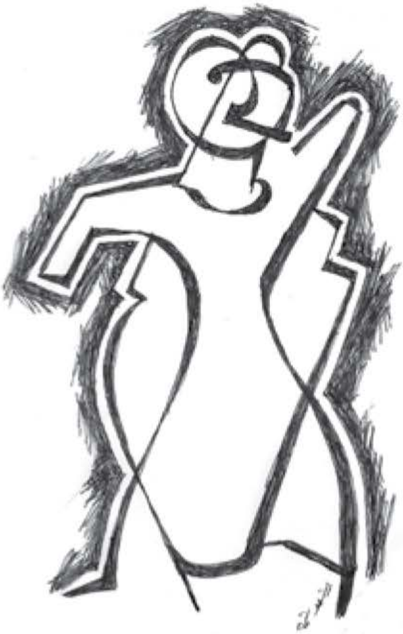
كان شابـاً ثرياً. نظر إليها وهـي في الخامسة عشرة من عمرها وذاهبة إلى المدرسة. وبادلته النظر وتابعت طريقها إلى مدرستها، وبعد ذلك أنجبت ثلاثة أطفال ثم صارت تتذكر أخيراً أنها تركت المدرسة!. وظلت طوال حياتها تتذكر أيام المدرسة!.

❁ ❁ ❁

نفثات

أنت/ أنا

غسان كامل ونوس ❁



- اللّحن الـذي هزّني، أيقظ فيّ إحساساً، كنت أنوي أن أبوح به ذات يوم!

- هـل يستحقّ الذنب الذي اقترفتُه هذا العقاب كلّه، أو هذا الغفران؟

- لا تقترب كثيراً حتّى لا نبتعد أكثر!

- لستُ منزعجاً من الوردة التي قطفتَها من أجلي؛ بل لأنّها لم تذبل!

- شكراً لخصامك؛ جعلني أكتشف الكثير من الأشياء التي لم أفكّر فيها، حين كنّا على وفاق.

- أنت تخفض السقف كثيراً؛ يبدو أنّك تعرف أنّني أستطيع التحليق في أضيق مدى!!

❁ كاتب وشاعر سوري.

العمل الفني: الفنان رشيد شمه.

- الجمر الذي تقلّبه بانفعال، لا يحمرّ ليدفئك؛ بل حنقاً من وقوعه لدى قلب بارد.
- العذوبة التي شردتْ، لم أدعُها إلى العودة، لئلا أنكّد عليها أو عليّ.
- من قال لك إني أغنّي من أجلك حتى تتبرّم، أو تشوّش عليّ غنائي؟!
- مهمٌّ أن يصلك صوتي؛ الأهمّ أنّي حاولت بعمق؛ قد يصل إلى آخرين جديرين أيضاً.
- تعترض على الأغنية؛ أحاول إقناع نفسي بأنّني جدير بالغناء؛ بعدئذ قد يكون مستمعيَّ آخرين.
- من وزّع كلّ هذا الاخضرار، لم يحسب حساب قلبي؛ أم أنّ الاخضرار الذي أرجوه ليس موسميّاً؟!
- الخرير الذي تصلني أصداؤه، أهمّ من كلّ هذه الفيضانات الهادرة.
- ماذا لو لم تَلْقَني؟! لا أحبّ هذا السؤال؛ وماذا عن الاحتمال الآخر؟!
- لا تقل، أرجوك؛ دعني أخمّن، لعلّي لا أكتشف!
- سأرجئ قول أشياء أخرى الآن؛ يبدو أنّك تماهيتَ بي، أو خرجتَ ولم أنتبه!
- ما أنت فيه، يجعل الآخرين يصعدون إليك، حتّى بعد أن تفقد حياتك؛ هل هذا عزاء مُرضٍ؟!
- لن تنزل لتقيس علوَّك على مقاسات الآخرين.
- لا تحتاج إلى أن تجادل؛ مضطرّون إلى أن يرفعوا أبصارهم، وهم يتحدّثون إليك أو عنك.
- يمكّنك الوقوفُ من الاختيار أكثر من الحركة.
- تطيل الوقوف؛ هل نسيت ما أنت في انتظاره؟!
- الشاهد الواثق أسقط كلَّ اعترافاتك.
- الجسر الذي يهتزّ تحت خطاك النشوى، يشدّ الأنشوطة أكثر على عنقي.
- الخضرة التي تحاصرك، لم تمنعك من الإطلاق؛ لم تحمك!
- أنتظرك منذ زمن، أعرف أنّك قادم؛ لكنّني لا أعرف لماذا قرّرتُ بعد كلّ هذا أن أغادر..
- ليس تألّمي لأنّك قاتلي؛ بل لأنّ الحفرة ذاتها ستجمعنا.
- لست منزعجاً من اعترافك؛ أعرف الفاعل.
- الطريق التي قطعتَ تشفق عليك.. ربما، هل لأنّك تسلكها باطّراد؟!
- المَكمَنُ الذي سقطتَ على أعتابه خوفاً، كنتَ تنتظر فيه من ينقذك من عتمته.
- لم أشعر باللذّة أو بالألم؛ يا لك من محترف!
- لا تضيّق عليّ كثيراً، لن أهرب؛ لستُ الفاعل.
- لا الاعتراف مهنتي، ولا أطلب المغفرة من قاتل.

- كان يمكــن أن أكون فــي الحافلة التي لم تُستهدف، لم يكن موعدي مختلفاً، وغايتي، لو كنت غير ما أنا عليه.

- ليس اتّجاه السهم هو السبب، ولا الشارة المقلوبة؛ لستُ على ثقة أو يقين!!

- كان يمكن ألّا تصل، هذا وحده يجعل من الوقت حالاً استثنائية.

- يخفّف من معنى غياب الشمس، أنها ستعود غداً؛ لكن ما يزيد من معناه، أنّك قد لا تشهده.

- أحاول جاهداً تثبيت الصورة؛ أراها مختلفة عما احتشد من صور في الوسواس والذاكرة.

- يستطيع الطّائر أن يحقّق حلماً بالمشي على الأرض، ويستعصي عليك التحليق؛ ألهذا تجهد محموماً لاقتناصه؟!

- لا فرق بينك وبينه، سوى أنّك ستغادر بعد حين، فيما يبقى متقيّداً بحدود واستقامات.

- أهمّية هذا المنعطف، أنّه جعلني أتحسّس مكاني بجدّية.

- أعرف أنك ستغيب؛ لا أقدر على إغماض حسرتي.

- هذا المكان أحبّه.. لا أحبّه؛ لا أستطيع أن أعود إليه بالصورة التي كنت فيها المرّة الأولى!

- القلق الـذي حرمني النّوم، جعلني أفرح بظهور الشمس؛ لـم أكن أصدّق أنها قد تصعد إلى السماء مرة أخرى!

- بالأمس كنـت أنشغل بالجهة التي أتوجّه إليها في صلاتي، اليـوم تشغلني الصلاة عن - أيّ جهة؛ يا لجريرتي!

- لا أحـبّ ضـوءك الذي يحلّلني إلـى عناصر؛ فحين يعاد تشكّلي، قد أصبـح كائناً مختلفاً، أو يعجبني كائن آخر.

- الأمر لا يتعلّق بالتفاؤل والتشاؤم؛ بل أنْ بإمكانك أن تُقْدِمَ، بعدُ!

- غابت الشمس، وأشرق قلبي؛ إلى أيّ مدار ينتمي هذا الجرم الذي لا ينطفئ؟! سأدعوه باسمِ من أشعله.. وغاب، لو كنت أعرفه.

- ذات وقت، ربّما تدرك أنّك قد ضيّعت الموعد، فنلتقي.

- أتوجّع بكلّ أحيازي؛ فالوقت يتفصّد من كلّ شعور.

- أنا على استعداد لارتكاب جريرة أخرى، إذا لم تترك لي احتمالات أخرى، وقد لا تكفي!

- لولا حماقتي، لارتكبتُ حماقة أخرى.

- أغمضُ عينيّ كي أراك وحيداً! لكنّ قلبي يخاف وحدتك، فيضجّ!

- وجودك في مكان ما، يدفعني إلى السير في أيّ اتجاه.

- الرّماد في الذّاكرة يجعلني أخفّف الخفق كي لا يتطاير، فتكتشف مدى فعلتك، فتحزن!

- لا أتحمّل ضحكك، ولا حزنك، ولا شرودك، ولا حيويّتك، ولا اكتئابك، ولا رضاك، ولا انشغالك بي أو بسواي.. لا أطيق غيابك، ولا حضورك، ولا تردّدك إلى خيالي، ولا انتظاري معجزة للإفلات منك. ما رأيك أن..؟!

- لم أشفَ بعدُ من خيبتي، وها أنا أستعدّ بكامل لهفتي وحماستي وانتظاري المرّ لخيبة أخرى!

- البرعم الصغير يتنابذ، أنا واثق أنّه سينضج بعد حين، ولكنّي غير واثق أنّني سأشهد ذلك!!

- خذ كثيراً مما لديّ، وامنحني بعض ما يجعلني أحسّ بالباقي!

- يمكنك أن تجبرني على تكرار العمل مرّات، لكنّك تعجز عن أن تجعلني أشعر بالمتعة!

- أنت بلا شكّ أقوى، وأنا أتمنّى أن أكون أجمل!

- في اختيارك تخفيف من حدّة اتّهامك الآخرين، رغم أنّهم قد يكونون من حدّدوا لك الخيارات.

- أيّ فرق بين الذهاب والإياب، إذا لم يكن من ينتظر، أو تنتمي إليه هنا أو هناك؟!

- الوقائع ليست غريبة إلى الدرجة التي تراها؛ أنت لم تكن تقتنع!

- شكراً على تلويحاتك التي ردّت إليّ بعض الروح، ولا أودّ التأكّد من أنّك تقصدني!

- لا ذنب للزهرة إن ضحكتْ في وقت كدرك، ولا ذنب لك في انقباضك من معنى ضحكها المبرمج.

- كيف تحترق بالوقت، ويتندّى به سواك؟!

- يزيد من مرارتي وشكّي إصرارك على الحديث في جانب واحد؛ والعيش في ضفّة واحدة.

- الغبار الذي أثَرْتَهُ، ليحجبني عنك، حجبك عنّي؛ تلك فضيلة لم أكن أفكّر فيها!

- لستُ سعيداً، لأنّ لديك كلّ هذا الإرث، وكلّ هذا الإيمان بما كان، ماذا تركتَ للزمن القادم؟!

- ماذا تستفيد إن فزتَ بالرّهان، وفقدت كلّ شيء؟!

- لا تيأس لأنّك وحيد؛ الطريق تأنس بك، والوقت يجدُ مسوّغاً، والراوي العليم بكلّ شيء!

- أعرف أنّك لن تسمع، ولن ترعوي، أختبر قدرتي على الدفاع عن موقفي وقناعتي!

- خبّأتُ الكثير ممّا له قيمة إلى زمن أفضل، لو أعلنتُه، لبكّر الزمان الأفضل.. ربّما!

- تكاثر العابرون، يبدو أنّك فقدت الكثير من الحجج، أو هو التغيير الذي أصاب العابرين، أم أنّهم مختلفون، أم في وضع مختلف؟!

- أُبعِدُكَ عن عيني، لأحبّ علاماتك الفارقة!

- لماذا أفتقد الحماسة إلى الوصول باطّراد، وتتناهبني متاهات الرجوع؟!
- السيقان المتناهضة للأشجار الباسقة، دليل أكيد؛ يبدو أنّني فقدت الرّشد، أو أنّ أحداً ما قطعها.
- لا يهمّ لون الدخان ولا اتّجاهه، الأهمّ أنّ هناك اتّقاداً في مكان ما.. غير قلبي.
- لو أنّك لم تَفُهْ، كان انتظاري سيكون محتملاً أكثر.
- لم أقلْ شيئاً، لم أسمع شيئاً، لم أرَ؛ أحسستُ أنّ هناك ما هو مختلف!
- تُرى، الفضل، أو اللوم لإحساساتي، أم لمنْ أرسلَ تلك الإشارات؟! أم للفضاء الذي سمح بوصولها!
- مرحى لهذا الازدحام، حتّى لو كان فوضويّاً، لم أقدّر قيمته إلّا حين كانت الدروب تتطاول مقفرة.. في الأوقات الحيّة!
- كدت أتوسّل إلى السهول المخضرّة، ألّا تتغيّر ألوانها؛ لولا أنّني فكّرت، وهناك جائعون.
- أتمنّى لو أنّي أغمضت عينيّ ذات لقاء، قبل أن تغادر، رغم ما فعلت!
- هل كان ضرورياً أن أفكّر فيما بيننا؟! ألم يكن الشعور يكفي؟!
- البهجة التي تلاقيني بها، أكثر ممّا توقّعت، أكثر من قدرتي على الاحتمال؛ تُرى ألهذا كان القرار؟!.
- كان عليك أن ترضى، أو تقرّ بخيبتك؛ هذا كلّ ما لديّ!
- أستطيع الوقوف على حقيقة موقفك؛ لا أريد؛ كي أبقى على توازن.
- ليست المشكلة في الحواجز والإشارات؛ لا أستطيع أن أعبُر.
- أتمنّى أحياناً أن أكون قد عرفتك منذ زمن طويل، ولا أستطيع التوقّف عن التفكير في زمني هذا!
- تتناهض ألوان السهول والسفوح، وتتحوّر، حتّى في غيابك.
- كنتُ أعتقد، وكنتَ، كما أظنّ، أنّ ما بيننا سرمديّ؛ لم نكن ننظر حولنا، ولم ندقّقْ في ملامحنا حتّى!
- لديك كلّ الحقّ فيما ذهبتَ إليه، ولديّ، هذا لم يغيّر من حقيقة الحزن والخسارة.
- الوقت الذي نمضيه معاً، لا نحسّ به؛ العمر قصير!
- عليك أن تثق، بأنّني لستُ على يقين!
- أرفع إليك نظري فأحزن، وحين ترفع إليّ نظرك، أحزن أيضاً!
- هذا العمر ليس وقفاً على قناعتك أو رغبتي!
- دعنا لا نتّفق على من بدأ أولاً، ولا على من ينتهي!

- الجبل لا يتعب في تصاعده، والسهل لا يتثاءب؛ الغيوم لا تتوه في السماء، ولا الزرقة تنشغل؛ الأشياء المبعثرة لا تنزعج من الفوضى، والثواني لا تملّ من التوالي.. فهل من معنى لها من دونك أو دوني؟!

- لو كان كلّ الخلق في نظرتهم إليّ مثلك، لم نكن لنستمرّ طويلاً!

- لو أنّني مقتنع أنّك مقتنع، لغادرت في الحال!

- حتّى لو أغمضتَ عينيك، أراك أيضاً!

- شكراً للعثرة التي كادت توقعني، تذكّرت أننا بشر!

- ليس وجهك من يضحك، ولا عينك التي تدمع، ولا صمتك ما يثير، ولا لهفتك تتوق.. ولا تسوّغ؛ أنا أحسّ بذلك.

- لنبقَ معاً وقتاً آخر، ثمّة متّسع لوجع أكبر!

- لتمضِ، أو أمضي؛ لا أستطيع تحمّل أوجاع الآخرين أكثر من ذلك.

- الحال التي كنتَ فيها، الحال التي كنتُ فيها؛ ليس ثمّة عذر، لم يكن بدّ!

- لا تحدّثني بما جرى، تظنّ أنّك كنت وحيداً!

- فوضاي هذه متعبة أكثر، لا تستطيع تحمّلها، ولا تتحمّل الانضباط، ولا أتحمّل!

- لم أقف إلى جانبك، كي لا تحسّ أنّك في حاجة!

- جرحي مزمن، والوقت مبضع مثلّم!

- اللمحة التي كنتَ تضنّ بها، هي التي تتحمّل مسؤولية الجذوة التي لم تنطفئ؛ أفكّر الآن، وأتحسّر.

- الرعشة التي تراودني على طيفك، أكثر متعة من حضورك!

- الوجع ذاكرة تتثقّب، والذاكرة وجع يفيض، وأنا كائن مفتون!

- كان يمكن ألّا يحدث، كان يمكن ألّا أعيش، أن أستمرّ في العيش!

- عذراً منك؛ لم أفكّر كثيراً.. في نفسي!

- حين أسمع بالرّبيع، تهرع الحساسيّة إلى أعضائي!

- شكراً لحرصك على نفسك؛ ما جعلني أكتشف عدداً من الأشياء الهامّة في نفسي!!

- لبلادتي فائدة أيضاً؛ لو تمعّنت فيما أحمل وفي المقصود، لتوقّفت منذ زمن بعيد، ربّما، ولضاع عليّ الكثير ممّا صادفته في المسار!!

- إذا كنت أرى بعيونك، وأسمع بمشاعرك، وأتقدّم بأهوائك، وأنتظر تلويحاتك، فما معنى وجودي ووجودك؟!

- الجحيم الذي أعانيه، ليس من حريق قائم، أو قادم؛ بل من قفر متكاثر، ورحيق مفقود!!

- إذا كنت لا تحسّ، فما معنى جرأتي إذن؟!

- مغامرتي اختبار مزدوج، لا تجعله أحادياً ببرودتك!!

- الواقف يستمهل الماشي، والماشي يستهجن الواقف، والمعبر يكاد يختنق، والزمن ذاهل.. ثمّة سوء تفاهم، أو اتّفاق على إفساد الرحلة، تفكّر في ذلك، وفي الجدوى، وأنت على المعبر تنتظر الواقف والماشي!!

- بالأمس كان الطريق أسلس، لم يكن من معبر، ولا واقفين ولا ماشين، كانت الرّحلة أشدّ بؤساً؛ ألهذا تزيّنت في العبور، حتّى تكون زحمة، وسوء تفاهم، أو اتّفاق!!

- كان يجب أن نلتقي، وأن نكون معاً، لستُ نادماً، رغم أنّه خيار، لأعرف معنى المواجهة؛ لابدّ أنّك وافقت؛ لولا ذلك، ظللتُ مخدوعاً بإمكانياتي.

- لولا خداعك لبقيت مقتنعاً بقدرتي على الثقة بالنفس!

- أجمل ما فيك الزينة التي لا تلحظها.

- فرادتك ميزة أو انتماء!

- يمكنك أن تمحو المسافة التي أمضيناها معاً.. لكنّ الزمن المشترك لا يُمحى.

❁ ❁ ❁

إفادات

ممدوح حمادة ❀

- «القاضي قادم».

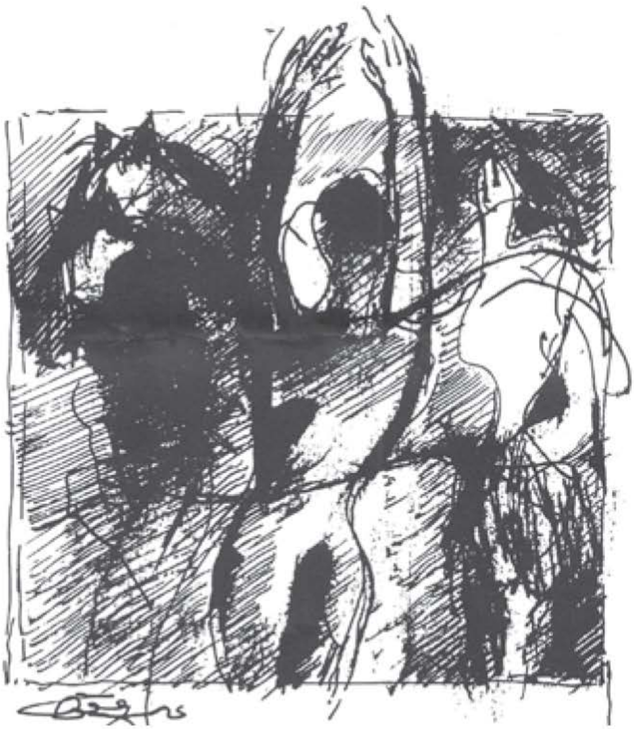
صاحت سكرتيرة المحكمة فوقفنا جميعاً احتراماً له كما يقتضي العرف، ودخل هو وبعد أن ألقى بمؤخرته على مقعد كرسي القضاة، دق بمطرقة خشبية على الطاولة، وأعلن افتتاح الجلسة، ثم بدأ دوري كمترجم، طلب القاضي من المجني عليه أن يدلي بإفادته.

وقف المجني عليه خلف المنبر وكان في الخمسينيات من عمره تقريباً أمرد الشعر، اجتمع كل بؤس العالم في وجهه، وبدأ يروي الواقعة.

ومع أنني كنت أترجم للجاني ما يقوله المجني عليه إلَّا أن رغبة عارمة كانت تعتمل في داخلي بأن أنهض وألوي قضبان القفص الذي يقف فيه وأدخل إليه لكي أحطم له ليس أنفه فقط، وإنما كل عظمة فيه، يا له من كلب سافل، يا له من وغد، يا له من.. من.. من..، مستحيل. لا يمكن العثور على كلمة يمكن أن تشبع رغبتي في التعبير عن احتقاري له. إنه لم يسمع بكلمة شرف في حياته، فلو سمع بها لما سولت له نفسه ارتكاب ربع ما ارتكبه بحق المجني عليه.

❀ قاص سوري.

العمل الفني: الفنان علي مقوص.



الحمد لله أن إفادة المجني عليه لم تستمر أكثر من ساعة، فأنا على ثقة تامة بأن قدرتي على الاحتمال كانت ستنتهي بعد دقائق قليلة، أنا على ثقة بأنني كنت سأنهض وأبصق في وجه ذلك السافل الذي في القفص، لأنه لا يمكنني فعل أكثر من ذلك.

بعد انتهاء المجني عليه من إفادته طلب القاضي من المتهم أن يدلي بإفادته هو الآخر، فوقف المتهم داخل قفصه وبدأ يروي الواقعة، ومع أنني كنت في ذروة الحقد عليه لدرجة لم أكن قادراً معها على إخفاء نظرة الازدراء نحوه في عيني، إلَّا أنني كمترجم كنت مضطراً لسماع ما يقوله وترجمته للآخرين، غير أن الحقد نحوه بدأ يتلاشى تدريجياً مع تقدم روايته للواقعة، ولم تمض دقائق إلَّا وكان حقدي كله قد تحول باتجاه المجني عليه، المجني عليه بين قوسين طبعاً، فقد تبين أن هذا الحيوان الأمرد الشعر الذي في الخمسينيات من عمره ليس سوى كلب سافل، وتمنيت لو أن القاضي والمدعي العام يغيبان عن الوعي قليلاً لكي أنهض وأحطم له ليس أنفه فقط، وإنما كل عظمة فيه، يا له من قذر، كيف تسول له نفسه بزج هذا العصفور البريء خلف القضبان، ومرة أخرى الحمد لله أن إفادة الجاني انتهت، فلو استمرت دقائق أخرى لنهضت وبصقت في وجه السافل الذي يسمى زوراً وبهتاناً (المجني عليه) كنت سأفعل ذلك حتى إن لم يغب القاضي عن الوعي، فلا يمكن لشخص يمتلك ذرة من ضمير أن يقف حيادياً تجاه هذه المهزلة، ولكن إفادة الجاني انتهت، وطلب الشاهد الأوَّل لكي

يدلـي بشهادتـه، ولم يمض علـى بداية حديثه دقيقـة ونصف حتى بدأت تعتمل فـي نفسي الرغبة بتحطيم أنف المتهم من جديد، فقد تبين أن كل ما قاله هذا السافل الذي في القفص كان كذباً في كذب، وأن المجني عليه هو الذي قال الصدق، وغادر الشاهد الأوَّل قاعة المحكمة دون أن تغادرني الرغبـة بتحطيـم أنف المتهم، ودخل الشاهد الثاني، ولم تمضِ دقيقة على بدء إفادته حتى كانت الرغبـة فـي تحطيم العظام قد تحولت إلـى المجني عليه مرة أخرى، فقد تبيـن أن الشاهد الأوَّل مـا هو إلَّا شاهـد زور، وبعد إفادة الشاهد الثالث تبدلت مشاعري مـرة ثالثة، وهكذا بين العاشرة صباحاً والثالثة ظهراً حدث هذا الانقلاب الحاد في داخلي أكثر من سبع مرات.

عنـد الانتهاء من إفادات الشهود كنت في حيرة من أمري، للحظات كنت أشعر أن الجاني بريء وأنَّ المجنـي عليه سافل، وللحظات أخرى أشعر بعكس ذلك، وفي لحظات غيرها كنت أشعر أنهما معاً سافلان، وللحقيقة فإنني حتى الآن لم أستقر على شعور من هذه المشاعر.

عندمـا تحـدث المدعي العام جحظت عينـاي، نعم ربما يكون الجاني سافـلاً ومجرماً ولكن مع ذلـك فالأمر لا يستحق هـذه العقوبة القاسية، فالجريمة على سفالتها لا تستحق خمسة عشر عاماً مـن السجن مع الأشغال الشاقة، اتـق الله يا رجل، إن هذا نصف حكم بالإعدام، ولكنني في نهاية المطـاف كنـت أفهم أن هذا هو عمل المدعي العـام، وأنه يعتبر ناجحاً بقـدر قساوة الحكم الذي ينتزعه من القاضي على المتهم، عيناي جحظتا مرة أخرى عند مرافعة المحامي، من الواضح أن العـدل كان آخر بند في جدول أعماله، فهو لم يترك أدنـى فرصة لم يستغلها لإثبات براءة موكله، حتى الأخطاء المطبعية، ومع ذلك فقد كنت أفهمه وأدرك بأن هذا عمله.

الشـيء الوحيـد الذي لـم أفهمه ولا أظـن أنني يوماً سأتمكـن من فهمه هو: كم مـن الشياطين تجتمع في رأس القاضي لكي تولد لديه الثقة بإصدار الحكم، مهما كان هذا الحكم، ولذلك فعندما أتيحت لي الفرصة وجهت له السؤال عن الطريقة التي يتخذ بها قراره النهائي، ومدى ثقته بالحكم بعد كل هذه الإفادات. فنظر إلي ونزع نظارته وأخرج محرمة وبدأ يمسح زجاجها، ثم تنحنح وقال بنبرة لا تخلو من الشعور بالذنب:

يا بني.. (يا ما في الحبس مظاليم).

❀ ❀ ❀

قصتان
لـ«إمبروز بيرس»(١)

✽
ترجمة: فريد اسمندر

هلوسة «ستالي فليمنغ»

كان رجـلان يتحادثـان، أحدهما طبيب. سأله الآخر: «لقد أرسلت في طلبك، لكنني لا أعتقد بأنك قادر على إفادتي بشيء. ربما يمكنك أن تنصحني باستشارة طبيب أخصائي بالاضطرابات العقلية. أظن بأنني مجنون قليلاً».

– قال الطبيب: «أنت تبدو بحال جيدة».

– «سوف تحكم بنفسك– لدي هلوسات. أستيقظ كل ليلة لأرى في غرفتي كلباً أسود ضخماً من فصيلة «نيوفاوندلاند»، له قائمة أمامية بيضاء ويراقبني بتركيز».

– «تقول إنك تستيقظ، هل أنت متأكد من ذلك؟ الهلوسات في بعض الأحيان هي مجرد أحلام».

– «آه، نعـم، مستيقـظ تماماً. أحياناً أبقـى مستلقياً لفترة طويلة وأنا أنظـر إلى الكلب بجدية مثلمـا هـو ينظر إلي أنا لا أطفـئ النور أبداً، وعندما لا أقوى على تحملـه أكثر أجلس في السرير عندها لا أعود أرى شيئاً هنـاك!».

✽ مترجم سوري.
العمل الفني: الفنان علي الكفري .

- «ما هي سيماء ذلك الحيوان؟».

- «إنه يوحي بالشكر كما يبدو لي. بالطبع أعلم بأن وجه حيوان ما في وضع هادئ مستكين دائماً ما يحمل التعبير ذاته، لكن ما أراه ليس حيواناً حقيقياً. كلاب الـ«نيوفاوندلاند» لها مظهر لطيف إلى حد ما كما تعلم، فما بال هذا الكلب؟».

- «في الواقع لن يكون لتشخيصي فائدة، ثم أنا لن أعالج كلباً».

ضحك الطبيب لهذه المزحة التي تفوّه بها، لكنه راقب من زاوية عينه مريضه بدقة ثم قال: «إنّ وصفك لذلك الحيوان يا «فليمنغ» يتطابق مع كلب المرحوم «آتويل بارتون»!».

نهض «فليمنغ» عن كرسيه قليلاً ثم جلس ثانية وقام بمحاولة ظاهرة من اللامبالاة. قال: «أنا أذكر «بارتون». أعتقد بأن ما رُوي عن ظرف وفاته لم تتضمن ما يثير الشبهات».

نظر الطبيب في عيني مريضه بشكل مباشر الآن وقال: «منذ ثلاث سنوات وُجدتْ جثة عدوك القديم «آتويل بارتون» في الغابة بالقرب من منزله ومنزلك وقد طُعن حتى الموت. ولم يتم اكتشاف أي دليل على الجاني وبالتالي لم يُعتقل أحد. كان للبعض منا نظريات. أنا مثلاً لدي نظرية بهذا الخصوص، فماذا عنك؟».

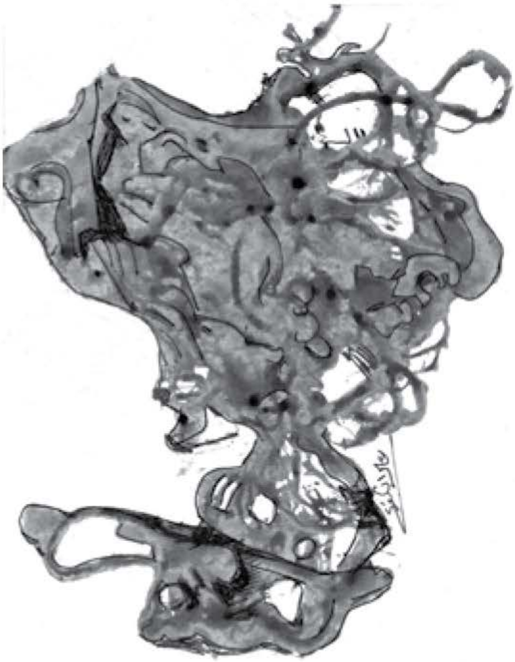
- «أنا؟ لتتبارك روحك، كيف لي أن أعلم أي شيء؟ أنت تذكر أنني سافرت إلى أوروبا بعد الحادث مباشرة تقريباً، وفي الأسابيع القليلة على عودتي لن تتوقع مني أن أبني أية نظرية. وفي الواقع لم أفكر بالأمر، إنّما ماذا عن كلبه؟».

- «كان الكلب أوّل من عثر على الجثة، ولاحقاً مات عند قبر سيده من الجوع».

- نحن لا نفهم القانون الراسخ الذي ينطوي تحت مسألة تطابق المصادفات، ولو كان «ستالي فليمنغ» يعرف آلية ذلك القانون فربما لما قفز واقفاً على قدميه لحظة أدخل هواء الليل من النافذة المفتوحة صوت نباح مطول لكلب بعيد. ذَرع الغرفة مرات عديدة بخطوات واسعة أمام تحديقة الطبيب الثابتة ثم واجهه فجأة وقال بصوت أقرب إلى الصياح: «ما علاقة هذا كله بمشكلتي أيها الطبيب «هلدرمان»؟ أنت تنسى لماذا استدعيتك!».

نهض الطبيب ووضع يده على ذراع مريضه وقال بلطف: «اعذرني.. لا يمكنني تشخيص حالتك على نحو اعتباطي- ربما أستطيع ذلك غداً، أرجوك أن تذهب إلى فراشك ولا تقفل باب غرفتك. سوف أمضي الليلة هنا بصحبة كتبك، هل يمكنك أن تستدعيني دون أن تنهض».

«أجل، هناك جرس كهربائي».



- «جيد... إذا أزعجك أي شيء اضغط على الـزر من دون أن تجلس في السرير. والآن طاب مساؤك».

جلس الطبيب بارتيـاح على كرسي ذي ذراعيـن وحدق فـي الجمـرات المتوهجة وفكـر طويلاً وبعمـق إنما مـن دون نتيجة تذكـر إذ كان ينهض بيـن الفينة والأخرى ويفتح البـاب المؤدي إلـى السلم ويصغي باهتمام ثـم يعاود الجلوس على كرسيه. مـع ذلـك، وبعـد فتـرة قصيـرة، راح في النـوم، وعندمـا استيقـظ كان الوقت قد تجاوز منتصف الليل. أذكى النار الخابية وتناول كتاباً عن الطاولة إلى جانبه. فتحه كيفما اتفق وبدأ يقرأ:

«لما كان الله قد قضى بأن جميع الأجساد البشرية تمتلك روحاً فهي بالتالي تتخذ قوى روحية، لذلـك، أيضاً، فـإن الروح تمتلك قوى الجسـد حتى عندما تخرج منه وتحيا منفـردة مثلما يولّد الغضـب أعمال العنف التـي تُظهرها أرواح الموتى. وهنـاك من يقـول إنَّ الإنسان ليس وحده في هذا المجال فالحيوانات تمتلك دافعاً شريراً مماثلاً و...».

انقطعـت القـراءة نتيجة ارتجاج المنزل وكأن شيئاً ثقيلاً قـد سقط. رمى الطبيب الكِتاب من يده واندفع من الغرفة وصعد السلم باتجاه غرفة نوم «فليمنغ». حاول فتح الباب لكنه كان، خلافاً لتعليماتـه، مقفـلاً واضطر لفتحه عنوة. على الأرض قرب السريـر، كان «فليمنغ» في ثياب نومه وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة.

رفع الطبيب رأس الرجل المحتضر عن الأرض ورأى جرحاً في العنق. اعتقد بأن الأمر انتحار وقال: «كان عليّ أن أفكر بذلك».

عندمـا مات الرجل كشف الفحص الطبـي عن آثار واضحة لأنياب حيـوان غاصت عميقاً في الوريد الوداجي، لكن لم يكن هنـاك أي حيوان.

ذات ليلة صيفية

أدرك «هنــري أرمسترونــغ» بأنه مدفون، وهي حقيقة لم يرَ فيهــا برهاناً على أنه ميت، خاصة وهــو بشكل دائم رجل يصعب إقناعــه. كان مدفوناً حقاً وشهادة أحاسيسه تجبره على الاعتراف بذلك، فوضعية استلقائه على ظهره ويداه المتصالبتان فوق بطنه والمقيدتان برباط ما استطاع التخلص منــه بسهولة من دون أن يعود عليه ذلك بأي نفع، إضافــة إلى جسده المحصور ضمن حيّز ضيق، إضافة إلى ما يحيط به من ظلمة حالكة وصمت مطبق كل ذلك شكل لديه دليلاً لا يمكن إنكاره، وقد قبل به باستسلام.

إنمــا ميت! لا... كان فقــط يشعر بالمرض، ورغم هــذا كانت أحاسيسه فــي حالة من الفتور، وبالتالــي لم يشغل نفسه بالمصير الغريب الذي ينتظره. لم يكن فيلسوفاً بل مجرد إنسان عادي بسيــط تنتابــه في الوقت الراهن لا مبــالاة مَرَضية. مــا كان يخشى عواقبه هــو الشعور بالغدر. وهكذا غطّ في نوم آمن من دون خشية على مستقبله القريب.

لكن شيئاً ما كان يحدث في الأعلى. كان الليل صيفياً مظلماً تتخلله ومضات برق عرضية وتُوهّجُ بصمــت سحابةً ترزح واطئة فوق الجهة الغربية ممــا ينذر بعاصفة وشيكة. كانت تلك الإضاءات البرقيــة تُبرز بوضوح هياكلَ نُصب وشواهد أضرحة المقبرة وتجعل ظلالها تتراقص كالأشباح. لــم يكــن ذلك الليل يسمح لأي إنسان بأن يهيم متجولاً في مكان كهذا، لذلك كان الرجال الثلاثة المتواجدون هناك ينبشون قبر «هنري أرمسترونغ» بشعور من الاطمئنان.

كان اثنان منهم طالبان شابان في كلية الطب التي تقع على بعد أميال قليلة. أمّا الرجل الثالث فهــو زنجي عمــلاق يُعرف باسم «جيســ»، وكان يُستخدم وعلى مدى سنوات فــي المقبرة كرجل يصلــح لــكل الأعمال ويتحلى بميــزة مفضلة هي معرفته بــ«كل إنسان في المــكان»، ومن طبيعة مــا كان يقــوم به الآن يمكــن الاستدلال على أن المقبــرة ليست مزدحمة بالسـكان كما يوحي به سجلّها.

خــارج جدار المقبــرة، وفي البقعة الأكثر بعــداً عن الطريق العام، كان هنــاك حصان وعربة خفيفــة بالانتظار. كانت عملية نبش القبر يسيــرة فالتربة التي أُهيلت فوقه على نحو غير محكم منــذ ساعــات قليلة لم تبدِ سوى مقاومــة لا تذكر، وبالتالــي سرعان ما تمت إزالتهــا؛ أمَّا فصل التابــوت عن صندوقه فــكان أقل سهولة لكن براعة «جيس» المكتسبــة في مثل هذه الأمور تغلبت

على تلك الصعوبة. فكّ الغطاء بحذر ووضعه جانباً ليكشف بذلك عن جثة مفترضة ذات سروال أسود وقميص أبيض.

في تلك اللحظة توهج الجو إثر ومضة برق تلاها دوي رعد اهتزّ العالَم له. عندما جلس «هنري أرمسترونغ» في تابوته بهدوء ندّ عن الشابين صراخ مبهم وفرّا برعب، كل في اتجاه. لم يكن هناك شيء في الدنيا يستطيع إقناعهما بالعودة، لكن «جيس» كان من طينة بشرية مختلفة.

في غباشة الصباح الرمادية التقى الطالبان عند كلية الطب. كانا شاحبين وقد أنهكهما القلق، وكان تأثير مغامرتهما المرعبة لا يزال ينبض في دمائهما بصخب.

صاح أحدهما: «هل رأيته؟».

رد الآخر: «يا إلهي! أجل- ماذا علينا أن نفعل؟».

مضى الاثنان إلى خلفية البناء حيث شاهدا حصاناً مشدوداً إلى عربة خفيفة ومربوطاً بعمود البوابة بالقرب من باب قاعة التشريح. وبصورة آلية دخلا إلى القاعة. على أحد المقاعد جلس الزنجي «جيس» الذي نهض بابتسامة عريضة وقال بلهفة: «أنا بانتظار أجرتي».

على طاولة طويلة مُدّد جسد «هنري أرمسترونغ» عارياً. كان رأسه ملوثاً بالدماء والطين نتيجة ضربة قوية من رفش.

❁ ❁ ❁

الهوامش

١- امبروز بيرس (١٨٤٢-١٩١٤م)، كاتب قصصي وصحافي أمريكي، يعتبره بعض النقاد الابن الأدبي لـ«إدغار آلان بو». نال المزيد من الشهرة بسبب قصصه عن الحرب الأهلية.

❁ ❁ ❁

جورج شحادة العبور المشرقي

إبراهيم سلوم ❁



جاء في «موسوعة لاروس الكبرى» الفرنسية أن جورج شحادة هو شاعر وأديب مسرحي فرنسي لكنه من أصل لبناني، ومولود في الإسكندرية بتاريخ (١٩٠٧م) من أبوين لبنانيين قدما إلى مصر في أواخر القرن التاسع عشر هرباً من الاضطهاد العثماني. وفي مدينة الإسكندرية تلقى شحادة تعليمه الابتدائي والمتوسط الثانوي في مدارس خاصة فرنسية إلى أن حصل على الشهادة الثانوية في عام (١٩٢٥م).

ولكنْ ثمة مراجع أُخرى مثل «موسوعة وكيبيديا»، و«موسوعة الشعر العربي» تجعلنا نقع على أكثر من تاريخ يتعلق بولادته حيث نقرأ في كل منهما بأنه وُلد في عام (١٩٠٥م) أو في العام (١٩١٠م).

❁ باحث ومترجم سوري.

بيد أن الشاعر والناقد اللبناني «شربل داغر» ينقل عن **شحادة** في لقاءٍ جمع بينهما أن الكاتب وضــع تعريفاً موجزاً عــن نفسه رداً على سؤالٍ من لجنة منحته جائزة عن أشعاره، وكان نصّه كالآتــي: «وُلدتُ في الإسكندرية فــي مصر يوم (٢ تشرين الثاني عــام ١٩٠٧م) ضمن عائلة لبنانية من الطائفة الأرثوذكسية ذات ثقافة فرنسية، وتابعت حياتي هناك حتى حصولي على الشهــادة الثانوية في العام (١٩٢٥م) حيث قرر والداي العودة إلى لبنان بسبب عدم نجاحهما فــي العمل داخل مصــر». وعلى أثر هذه العودة التحق **جـورج** بالجامعة اليسوعية في بيروت كطالب جامعي في كلية الحقوق، ثم تخرج فيها في نهاية عام (١٩٢٩م) وهو يحمل إجازة في الحقوق. ومع ذلك بقي متولعاً بالأدب الفرنسي، وهذا ما جعله يبدأ حياته الأدبية كشاعر في اللغــة الفرنسية وهو في (العقد الثاني من عمره) بعــد أن نشر في عام (١٩٢٨م) مجموعته الشعرية في بيروت بعنوان: «شرارات»، وفيها يتحدث عن الشعور بالغربة والحنين الدائم إلى وطــن مجهــول ضائع لدرجة أن هذا الشعور رافقه في مختلــف أطوار حياته، ولم يتجلَّ هذا الشعــور في شعره فحسب بل في مسرحياته التي يلفهــا جو من السفر والرحيل الدائم للقاء ذلك الوطن الضائع. كذلك دفعه تأهيله العلمي إلى أن يعمل أميناً عاماً لمدرسة الآداب العليا فــي بيروت، ثم مستشاراً ثقافياً في السفارة الفرنسيــة في بيروت حتى حلول عام (١٩٣٣م) حيث غادر لبنــان إلى باريس ليتابع دراسته العليا ويعمل في الإدارة العليا للخدمات الثقافية الفرنسية في باريس.

فــي فرنسا تعرّف «**جورج**» علــى شعراء فرنسيين كبار مثل: «سان – جون بيريس، وماكس جاكوب، وجون سيرفييل»، وبالأخص على «أندريه بريتون» (١٨٩٦-١٩٦٦م) الذي يُعد من أبرز الشخصيــات الأدبية الفرنسية بصفته عالم نفــس وشاعر فرنسي والذي يعدّه النقّاد مؤسساً للمذهــب السريالي، هذه الحركة الأدبية التي مثّلتَ فيما بعد حافزاً حاسماً بالنسبة لـ«**جورج شحادة**» لكي يكون أحد أبرز الشعراء وكتّاب المسرح الفرانكفونيين المتأثرين بها بشدة.

لقد كان هذا المذهب في زمن «**شحادة**» حديثاً في الأدب والفن لكونه يهدف إلى التعبير عــن الفكر الصافــي نتاج العقل الباطن مستبعداً كل منطق وكل هــم أخلاقي أو جمالي. إنه مذهــب أراد أن يتحــرر من واقع الحياة الداعية زاعماً أن فوق هــذا الواقع يوجد واقع آخر أقــوى فاعليــة وأعظم اتساعاً، وهو واقع اللاوعي أو اللاشعــور. وبما أنه واقع مكبوت داخل النفــس البشرية لــذا يجب تحريره وإطلاق مكبوتــه وتسجيله في الأدب والفــن، أي إدخال مضاميــن جديدة غير مستقاة من الواقــع التقليدي في الأعمال الأدبيــة. وهذه المضامين

تستمد من الأحلام، سواء أكانت هذه الأحلام في اليقظة أَمْ في المنام، أَمْ من تنامي الخواطر الــذي لا يخضع لمنطق السبب والنتيجــة، أَمْ من هواجس عالم الوعي واللاوعي على السواء لكــي تتجسد كل هذه الأحلام وهذه الخواطر والهواجس المجردة في أعمال أدبية. والجدير بالذكر أن هذا المذهب كان قد نشأ في أعقاب الحرب العالمية الأولى، التي أصابت الإنسان الأوروبي بصدمة نفسية هزت أعماقه وبلبلت أفكاره ومفاهيمه نتيجة الدمار الهائل، وإزهاق الأرواح التي شهدتها هذه الحرب التي استمرت على مدى أربع سنوات (١٩١٤-١٩١٨م). وعلى ضــوء ذلك نشــأت في فرنسا نزعة للتحلل من القيم الأخلاقيــة، ولتحرير الغرائز والرغبات المكبوتة في النفس البشرية من قيودها حتى لا يُصاب صاحبها بالأمراض النفسية، لأن كظْم مثــل هذه الغرائــز وكبح جماح الرغبات المكبوتة لابد أن ينعكــس سلباً على الصحة العقلية والجسدية معاً. لم يطل هذا المذهب السريالي الأدب والفن فحسب بل امتد ليشمل المجال السياســي حين ركز على البحث عن برنامج وضعي مادي ومحسوس يصلح لتطوير المفاهيم الاجتماعية، مما جعل السرياليــن يتقربون من الحزب الشيوعي ويتأثرون بالفكر الماركسي بهــدف تغيير البنى الاجتماعية للمجتمع حتى لو اقتضــى الأمر اللجوء إلى استخدام العنف وصولاً إلــى مجتمع ثوري يقوض أركان المجتمع القائم. ولما كان هذا المذهب يحمل طابعاً ثوريــاً بكل الاتجاهات فهو أيضــاً ثورة على اللغة التقليدية ساعياً إلى إحداث لغة جديدة في الأدب والفــن حيث يدخل الغموض والرموز في النصوص الأدبية، وحيث يتم الاعتماد الكلي علــى الأمور غير الواقعية مثل: الأحلام والأخيلــة، لتشكل كلها نواة صلبة البنية الهيكلية في السريالية. فضلاً عن أن هذا المذهب يدعو إلى الابتعاد عن أسلوب الكتابة التلقائية الصادرة عن اللاوعي والبعيدة كل البعد عن رقابة العقل الذي يمارس أحياناً دور الشرطي في رقابته على الأفكار التي يجب أن تنطلق بشكل عفوي. إضافة إلى أن السريالية هي اتجاه يهدف إلى إبراز التناقض في حياتنا، هذا ويعتبر مسرح البعث الابن الشرعي لها.

وبالفعــل إن مــن يطلع على باكورة أشعار «**جورج شحادة**» يــدرك بأنه كتب مجمل قصائده بشــكل عفوي لدرجة أن العفوية أصبحت من خاصيات شعــره، وهي التي جعلت بعض أعلام السرياليــن وفي مقدمتهم «أندريه بريتون» يهتمون بشعــره حيث تطالعنا فيه بعض هواجسه وأحلامــه المتعلقــة بالجمال والمرأة والزمن الغابــر. وقد جسد «**شحــادة**» هذه العفوية حين انطلق من الشعر إلى المسرح بعد وصوله إلى باريس في عام (١٩٣٣م) عندما انخرط وبسرعة فائقــة في حياتها الأدبية تــاركاً الشعر ليتحول من بعده إلى كتابــة المسرح اقتداءً بالمذهب

السريالي. وحين سُئل عن السبب الذي جعله ينتقل من الشعر إلى المسرح أجاب: «انطلقتُ من الشعر إلى المسرح لأني لمستُ بأن على الشعر أن يخرج من قمقمه. الشعر لا يرضى بوجود خصم له. إنه وحش ضار كاسح، ويلذّ له أن يقلب الأشياء رأساً على عقب. من هنا يكون لزاماً علينا أن ندجّنه ونفرض عليه الاتصال حتى بالأشياء البسيطة بصفته نظرةً إلى الحياة والعالم ضمن المنظومة الثقافية ككل». ومنذ ذلك الحين بدأ «**شحادة**» بكتابة مسرحياته، وكانت أوّل أعماله بهذا الشأن مسرحية «السيد بوبل» التي عُرضت على خشبة المسرح الفرنسي بشكل متأخر وكان ذلك في عام (١٩٥١م)، وهي تحكي عن القدرة السحرية الغامضة التي يمتلكها «السيد بوبل»، والتي استطاع بواسطتها أن يهيمن على إرادة سكان البلدة ويدفعهم للبحث معه عن كنز مدفون في مكان غير محدد، ثم لا يلبث «السيد بوبل» أن يموت قبل أن يحقق هدفه بالعثور على هذا الكنز. إنّه عجوز طيب، يبدو وكأنّه شاعر أو نبي يعيش خارج العالم. إنه فاعل خير ومقتنع بما يفعل في واحدة من تلك القرى الخيالية التي سيعرف «**شحادة**» دائماً كيف يبتكرها ليجعلها المكان المفضل لمسرحيته، وذلك في إصرارٍ منه على إعطاء أفكاره وشخوص مسرحه طابعاً كونياً. والجدير بالذكر أن «السيد بوبل» محبوب في القرية حيث يحيط به الصيدلي والطبيب والعشاق والعوانس وحتى كاهن القرية «نيقولا»، فجميعهم يطلبون ودّه ويحرصون عليه من خلال الإصغاء إليه في كل ليلة وهو يلقي عليهم آيات حكمته التي يدونها في كتاب خاص به. لكن «السيد بوبل» يجد نفسه ذات يوم مضطراً للسفر إلى جزيرة غامضة تدعى «باولا سكالا» للبحث عن كنز مدفون فيها. وفي هذه الجزيرة يُصاب بمرض يدخل على أثره المستشفى بعيداً عن قريته ورفاقه حيث يموت وحيداً. لقد بدا وكأنه هو من هندس موته بهذه الطريقة كجزء من شاعريته وتأملاته. فبينما كان يحتضر ساكناً وحيداً بقي طويلاً يتأمل حاله وحال الدنيا، فيما تظهر أطياف رفاقه، وفيما تُسمع من بعيد صفارة المركب الذي جاء ليأخذه ويعود به إلى دياره التي لن يعود إليها أبداً. وهنا تنتهي المسرحية بكل هدوء كما تنتهي أي قصيدة شعر يخطها «**جورج شحادة**» بقلمه. أمّا مسرحيته الثانية فكانت بعنوان «سهرة الأمثال» التي نشرها في عام (١٩٥٣م)، وتتناول موضوع بحث الإنسان المعاصر عن الفردوس المفقود، حيث نقرأ وقائع الإعداد لاحتفالٍ سرّي وغامض في فندق يقع وسط غابة قصية، ثم ينتهي الاحتفال بحادثة قتل لينفذ «**شحادة**» عبر تلك القصة إلى تفكيك الكلمات والقوانين التي اعتدنا عليها، والتي بتنا نعتقد بأنها تشكل جزءاً من رؤانا وذواتنا، باحثاً من وراء ذلك عن لغة وسياقات جديدة تجعل المرء أكثر انسجاماً مع محيطه. لكن نظرة متفحصة لنص هذه

المسرحية تجعل «**شحادة**» على خلاف جوهري مع السرياليين الذين يرون أن الإنسان المعاصر عاجز تماماً عن التواصل وحتى الانسجام مع الآخرين. وهذا ما يقود الإنسان إلى حالة من العبث جراء تنافره التام مع الآخرين، بينما ينزع «**شحادة**» في هذا المشهد إلى إيجاد معادلة بديلة تسمح للفرد في أن يتصالح مع الطبيعة والعالم اللذين يحيطان به حتى لو بدا ذلك من محض الخيال. والجدير بالذكر أن هذه المسرحية نالت اهتمام رجال المسرح في فرنسا وذلك عندما حاول المخرج المسرحي جان - لوي بارو عرضها على خشبة المسرح ليراها الجمهور الفرنسي بكل شغف وحبور. وبعد مضي أربع سنوات على ذلك ينشر «**جورج شحادة**» مسرحية أخرى بعنوان «حكاية فاسكو» في عام (١٩٥٧م)، التي تتحدث عن الأسلوب الشيطاني الذي بفضله يتحول حلاق بريء وشاب طيب القلب إلى بطلٍ في قضية لا علاقة له بها. لكن النقّاد الأدبيين اعتبروها من أفضل أعمال «**جورج شحادة**» على الإطلاق. في عام (١٩٥٨م) كتب «**شحادة**» سيناريو لفيلم «جحا»، هذا الرجل الأسطوري الذي اشتهر بالحمق والبلاهة، وتُنسب إليه نوادر وفكاهات حيث لعب الممثل الشهير «عمر الشريف» دور البطولة فيه. وبعد ذلك نشر «**شحادة**» مسرحية «البنفسج» في عام (١٩٦٠م)، وفيها يتناول موضوع أسلحة الدمار الشامل بأشكالها المرعبة: (نووية، كيميائية، جرثومية)، والتي بدأت تهدد مصير البشرية محمّلاً العلماء مسؤولية كل هذا الاختراع الرهيب الذي قاموا به، والذي يشكل خطراً كبيراً على البشرية جمعاء. وبحلول العام التالي كتب «**شحادة**» مسرحيته «الرحلة» التي بدت أشبه بأجواء الرحلات الهبّية التخديرية. ومن المعلوم أن الهبّي هي صفة يُعرف بها فتيان أوروبا الغربية الذين يرفضون القيم الاجتماعية والثقافية في مجتمع الاستهلاك الصناعي وينشدون الحرية الكلية في الملبس والسلوك واللاعنف. وفي هذه المسرحية يضحي إنسان عادي بحلم حياته بالسفر من أجل حبه لفتاة يقضي حياته معها في بيع الأزرار. وفي عام (١٩٦٥م) نشر رائعته المسرحية «مهاجر بريسبان»، وهي المسرحية التي صارت منذ عام (١٩٦٧م) جزءاً من البرنامج السنوي لمسرح «الكوميدي فرانسيز» في باريس، والتي ترجمت إلى ما يزيد عن الـ(٥٠) لغة، ثم سرعان ما عُرضت في معظم أنحاء العالم حيث كانت ألمانيا الغربية وقتذاك السباقة في عرضها على أحد مسارحها في العاصمة «بون». كذلك عُرضت في لبنان وسورية وتونس ومصر ولكنّ بإخراجات متعددة. تبدأ أحداث هذه المسرحية في قرية «بلفنتو» الإيطالية الأكثر فقراً وتخلفاً في جزيرة صقلية. وتفتتح المسرحية الستار على حوذي يقود عربة يجرها حصان وعلى متنها مهاجر إيطالي كان قد سافر إلى مدينة «بريسبان» الأسترالية.

وبعــد عدة عقود قضاها هناك قرر يوماً العودة إلى موطنه الأصلي بعد أن أصبح في أخريات حياتــه. لقد أراد هذا المهاجر العجوز أن يعود إلى قريتــه ليصحح خطأً كان قد اقترفه قبل رحيله عن القرية وذلك حينما ارتبط بعلاقة حب مع إحدى نساء القرية التي فاتحته يوماً بأنها أصبحــت حاملاً منه. يرفض المهاجر الاعتراف بذلك. وبدلاً مــن أن يراعي ظروف حبيبته يتركهــا وشأنهــا من دون أن يعيرها أي اكتراث، ثم يهرب منهــا ويغادر القرية بعد ذلك باتجاه قــارة أوقيانوسيا حيث يقضــي عدة سنوات في العمل التجاري في مدينة «بريسبان»، الذي درّ عليــه المال الوفير. يفكر يوماً وهو في سن الشيخوخة بالعودة إلى قريته الإيطالية في جزيرة «صقلية» بحثاً عن الحبيبة والابن. يقطع تذكرة سفر على متن إحدى السفن المخصصة لنقل الركاب، وبعد انقضاء عدة أسابيع يصل إلى الجزيرة. وفي هذه الجزيرة يلتقي بعمدتها شارحاً لــه قضية، وهنــا يستدعي العمدة إلى مقره ثلاث نساء اشتبه بكونهن على علاقة مع المهاجر قبل رحيله. ومباشرة تنكر تلك النسوة وجود أي علاقة لهن بالمهاجر المذكور. غير أن العقدة المسرحيــة تكمن في موقف رجال القرية الذيــن بدؤوا يثيرون الشكوك حول نسائهن، لدرجة أن كل رجــل بدأ يشتبه بزوجته بأنها كانت على علاقة بهذا المهاجر، وبأن الولد الذي أنجبته بعــد رحيله بزمن قصير هو ابن ذاك المهاجر وليس ابنه الشرعي. حتى إن بعض الرجال بدأ ينظر إلى امرأته بغضب وربما برغبةٍ في قتلها دفاعاً عن شرفه. وتقع المفاجأة التي لم تخطر على بال أحد حين يعلن العمدة بأن المهاجر يملك ثروة هائلة من المال ويريد تقديمها كتعويض للمرأة التي ظلمها. وهنا تتبدل وجهة الأمور تماماً. فقد صار من الواضح أن كلاً من المعنيين رجــالاً ونساءً أصبح تواقاً لأن يحصل على هـــذه الثروة بغض النظر عن الشرف. إذن، لم يعد أمــام المرأة المعنية إلا أن تعلــن عن نفسها بأنها كانت هي الحبيبة فتحصل على المال. ولما لــم تكن هناك أي امرأة قــد أعلنت عن ذلك فإننا نجد بعض الأزواج الذي راح يضرب زوجته لرفضهــا ذلك. ويبدو لنا أن الطمع في المال قد غلب الشرف والاستقامة لدرجة أن كل امرأة فــي القرية كانت تملؤها رغبة دفينة في أن تعتــرف بأنها هي التي كانت عشيقته قبل رحيله. وتقع المفاجأة التي كانت مذهلة للجميع وهو أن الحوذي قاد المهاجر العجوز إلى قرية أخرى مجــاورة للقرية التي شهدت بالفعــل مغامرته العاطفية، وقد تم ذلــك نتيجة سوء تفاهم بين الحــوذي والعجــوز. إذن، فالقرية الحالية «بلفنتو» لا علاقة للمهاجــر بها. وبعد انقضاء عدة أشهــر يقضي العجوز نحبه من دون أن يعثر على ضالتــه. إن الشيء الوحيد الذي يتوضح لنا فــي هذه المسرحية وبشكل جلي هو أن أهل قرية «بلفنتو» يتخلون عن شرفهم وعن إحساسهم

بالعار بعد أن علموا بأن المهاجر الذي أتى محملاً بالأموال هو ابن قريتهم، وكان قد رحل عنها منــذ عقود بعد أن ارتبط بعلاقة حب مع إحدى نسائها التي أصبحت حاملاً منه. واليوم يعود ليصحح ما اقترفه من ذنب تجاه هذه المرأة. تلك القرية التي يحلم كل رجل فيها أن يكون أباً لابن الخطيئة لعله يقبر فقره ليتبين في النهاية أن سائق العربة أخطأ الطريق فأوصل المهاجر إلى قرية غير قريته مسقط رأسه، وهنا عقدة المسرحية.

أمّــا مسرحية «**شحــادة**» الأخيرة فكانت بعنوان «الثوب يصنع الأمير» التي نشرها في عام (١٩٧٣م)، وهي مسرحية إيمائية اقتبس موضوعها من قصة طويلة للكاتب الألماني «غوتفريد كيلــر». فــي الحقيقة إن كل إصدار لعمل أدبي مــن أعمال «**شحــادة**» الأدبية كان يعتبر حدثاً مهماً. فمــا إن تصدر له مسرحية حتى يتلقفها المخرجــون المسرحيون الفرنسيون بسرعة ليقدموها لجمهورهم على خشبة المسرح.

بيــد أنَّ الأمر الذي يثير الدهشة ويلفــت الأنظار هو أن نرى الموت في جميع مسرحياته وكأنــه النهاية الحاسمة والمريحة لعدد من أبطالها باعتباره خلاصاً من حياة مضطربة قلقة وكأنهم سائرون في نزهة ممتعة وصولاً إليه، لكنّ هواجسهم واضطراباتهم تبقى مستمرة. وهذا ما ينطبق على شخص الكاتب نفسه الذي كان ذهنه مليئاً بالقلق الناجم عن اغترابه وإحساسه بالوحشــة فــي هذا العالم المضطرب لكنه لم ينج من هذا القلق إلا من خلال ممارسته كتابة الشعر أو المسرح، وهذا ما عبر عنه في إحدى قصائده التي كتب فيها يقول:

«هناك حدائق لم يعد عندها بلد، وحيدة برفقة الماء،

تقطعها حمائم زرقاء، ولا أعشاش فيها...إلخ».

ما من شك أن متابعة دقيقة لأعمال «**شحادة**» الأدبية تجعلنا ندرك أنَّ مسرحه يرتبط فكرياً وفنياً بالسريالية العبثية، فالمكان والزمان في مسرحياته غير محددين، أي أن موضوعاته لا تنتمي إلى تاريخ اجتماعي بعينه بل إلى عالم الحلم الذي هو العالم البديل.

فــي عــام (١٩٦٩م) يقرر «**شحادة**» العودة إلــى بيروت لكنه يغادرها مجــدداً ونهائياً في عــام (١٩٧٥م) بسبــب اندلاع الحــرب الأهلية فيها إلى باريس حيث آثــر الإقامة ضمن حي «مونبارنــاســ». ومن هناك بــدأ يتابع نتاجه الأدبي، فأصدر في عــام (١٩٧٨م) كتاباً بعنوان: «أنطولوجيــا البيــت الواحد»، وهو عبارة عــن مختارات لأبياتٍ شعرية مــن التراث الشعري العالمــي. فــي عام (١٩٨٥م) يصــدر ديوانه الأخير بعنــوان «سباح الحــب الواحد» عن دار

«غاليمار» الفرنسية للنشر. وقد تحدث الناقد الفرنسي «بيير روبان» عن هذا الديوان بقوله: «ما يدهش في هذا الشعر إذا تعمقنا به هو العودة الدائمة إلى أسطورة الوطن الضائع، هذه الأرض الموعودة، بالنسبة لـ«**شحادة**». وقد شكل هذا الحنين إلى الوطن أحد موضوعات «**شحادة**» الأساسية. فهو لكونه مشدوداً بين الغرب الذي تحسس فيه الكشف الشعري حتى الدهشة، والشرق الذي تربطه به تعاويذ السحر القائمة، عرف كيف يستخرج من هذا التمزق ذاته خاصيةً شعرية غنائية.

حقاً، إنَّ إحساس «**شحادة**» بانتمائه إلى حضارة الشرق العربي لم يفارقه أبداً طوال وجوده في فرنسا، وقد قال ذات مرة ما معناه: «لئن كانت الظروف قد حالت، في الماضي، بيني وبين التعبير الواضح عن ذلك الانتماء فإنني آمل في أن تتيح لي فرصٌ مقبلة إمكانيةَ التعبير عن هذا الانتماء الصادق للوطن».

في عام (١٩٨٦م) قررت الأكاديمية الفرنسية إحداث جائزة باسم «جائزة الفرنكوفونية الكبرى» وكان «**جورج شحادة**» أوَّل من حصل عليها. وعلى أثر ذلك قال الناطق باسم الأكاديمية بمناسبة منح الجائزة: «إنَّ **جورج شحادة** اللبناني هو أحد كبار شعراء اللغة الفرنسية في هذا العصر». فأجاب «**شحادة**» بقوله: «إني أهدي هذه الجائزة إلى وطني»، وقد جاء ذلك تعبيراً عن حبه للوطن الذي لم يعطه إلا القليل لكنه ظل يحبه ويفخر به رغم كل شيء. كذلك حصل «**شحادة**» بعد عامين على جائزة «مون سان ميشيل» للآداب في فرنسا.

وبالفعل ما إن أُعلِن عن وفاته في يوم (١٧ كانون الثاني عام ١٩٨٩م) في مدينة باريس حتى قامت دور النشر الفرنسية بالتعبير عن حزنها العميق لفراقه، ونذكر على سبيل المثال دار النشر «غاليمار» التي كتبت تقول: «إنَّ **لجورج شحادة** بصمات إبداعية على الشعر والمسرح العالميين، وإنَّ أعماله التي قاربت الـ(٢٠) مؤلفاً أدبياً ستظل إرثاً أدبياً وشعرياً خالداً بعد أن أصبح العديد منها على لائحة التراث الأدبي العالمي».

أمَّا وسائط الإعلام الفرنسية فقد وصفته بأنه «واحد من كبار كتّاب المسرح الفرنسي في القرن العشرين، إلى أنه واحد من أكبر ممثلي الثقافة اللبنانية».

ويرى رجل المسرح الشهر «جان – لوي بارو» «أن **جورج شحادة** هو كبير من أسياد اللغة الفرنسية، وهو إلى ذلك شاعر بين أكثر شعرائنا أصالة». فما إن ننفذ إلى لغة «**شحادة**» حتى يأسرنا سحرها. إن هندسة جملته، وغنى صوره، والأطر التي يستخدمها تغمرنا وتقودنا

إلــى عالم سري ينصهر فيه الحلم والواقع في جوهــر عذب. هو نسيج من الفكاهة واللطف والإنسانية، والجمال، إنه حوذي غريب يأتينا من بلاد ألف ليلة وليلة لينزل على هذا المسرح الرائع «الكوميدي فرانسيز».

أمَّا الناقدة الفرنسية «جينفيف سيرو» فقد كتبت في كتابها «تاريخ المسرح الحديث» تقول: «مــن لبنان يصلنا في عام (١٩٥١م) صــوت ذو إيقاع موسيقي نادر لا يشابهه أي صوت آخر. ففــي مسرح **شحادة** نلتقي بشخصيات ذات غرابة خفيــة تغص بالدعابة، وأنه لمن الصعوبة بمكان الالتقاء بها في هذه الحياة الدنيا وكأنها تنتمي إلى زمن ونظام هما أكثر عدالةً وقوةً. إضافــة إلــى الحضور الشعري لـ«**شحادة**» الذي يجعله يخرج عــن كل تصنيف ولربما عن كل تحليل. والسبب في ذلك يعود إلى أننا نادراً ما سمعنا مثل هذا الصوت في فرنسا الذي يشبه في بعضــ نبراته صوت الشاعر الإسباني «فيدريكو غارثيا لوركا» الكاتب المسرحي والرسام وعــازف البيانو الذي ولد في بلدة «فوينتي فاكيروس» الإسبانية في (٥ تموز ١٨٩٨م) وتوفي فــي عــام (١٩٣٦م) رمياً بالرصاص على يــد الثوار الوطنيين الإسبان وهــو في الـ(٣٨) من العمر وذلك خلال الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٦-١٩٣٩م) التي كان ضحاياها (٦٠٠) ألف قتيــل، وأسفرت عن هزيمة الجمهوريين وطردهم إلى فرنسا ومن ثم فوز الجنرال «فرنكو» (١٨٩٢-١٩٧٥م) الــذي قاد الثــورة الوطنية ضد الجمهوريين. لكــن الزمن لم يمهل «**جورج شحادة**»، إذ رحل في عام (١٩٨٩م) عن عمر يناهز الثانية والثمانين سنة».

والآن، نقــرأ في الموسوعــات المسرحية العالمية «أن **جــورج شحــادة** هو الأديب العربي الوحيــد الذي يُذكر ليس كممثل لما يسمى بــ«أدب الشعوب»، وإنما بوصفه كاتباً مسرحياً له مكانــة مرموقة تضاهي تلك التي يمثلها «جان أنوي، وآرثر أداموف، وأوجين يونسكو»، بمعنى أن «**شحادة**» استطاع أن يرتقي في عمله الأدبي ليصبح واحداً من كبار كتّاب المسرح والشعر في فرنسا بشكل خاص».

عُــدّ «**شحادة**» من قبل النقّاد أحد كبار شعراء اللغــة الفرنسية في القرن العشرين، وأحد كبــار كتّاب المسرح العالميين في النصف الثاني من القرن الفائت. والدليل على ذلك واضح وخاصة عندما قام كاتبان فرنسيان هما: «دانييل باليون، وألبير ديشي» بإصدار كتاب بعنوان: «جورج شحادة شاعر الضفتين» المؤلف من (٣١٤) صفحة، والصادر عن دار «النهار» اللبنانية فــي عام (١٩٩٩م). والجدير بالذكر أن هذه التسمية أطلقت على «**شحادة**» لكونه أحد الرواد

والــذي استطــاع إقامة جسر عبور بين ضفتــي البحر المتوسط: الضفــة الغربية حيث تقع فرنسا، والشرقية حيث لبنان ومصر والشرق العربي، وأيضاً لكونه نجح أيضاً في إقامة توليف أصيــل بين الزخرفة اللبنانية الأفقية والشاقولية الفرنسيــة ولكنّ بأسلوب مبدع في التصور البلاغي الذي تميز «**شحادة**» به بشكل خاص.

المراجع

١- موسوعة لاروس الكبرى الفرنسية.

٢- موجز لكتاب بعنوان: «جورج شحادة، شاعر الضفتين»، تأليف: دانييل باليون، ألبير ديشي.

٣- موسوعة «ويكيبيديا الحرة»، مقال بعنوان: «جورج شحادة شاعر ومسرحي» فرانكوفوني.

٤- مقال بعنوان: «الشاعر الذي هندس موته»، جريدة «الحياة»، تاريخ (١٢/١٠/٢٠١٦).

٥- «الموسوعة العربية»، مقال بعنوان: «جورج شحادة شاعر وكاتب مسرحي فرنسي».

٦- أضــواء على كتاب «جــورج شحادة شاعر الضفتين»، بقلم: تيري فابر، جريــدة «لوموند» الفرنسية، تاريخ (١٠/٥/٢٠٠٩م).

الإنسان يبحث عن المعرفة

عبد الكريم ناصيف ❁

الإنسان في مواجهة الكون الغامض

إذا ما عدنا بخيالنا مئات آلاف السنين إلى الوراء، لنتصور كيف كان إنسان الغابة يعيش في غابته، هو الضعيف الذي لم تزوده الطبيعة بأسلحة فتاكة يستطيع بواسطتها الدفاع عن نفسه كما زودت النمر أو الأسد أو الفيل، ولا يملك من المعرفة شيئاً فهو صفحة بيضاء خالية إلا مما زودته غرائزه من دوافع للبحث عن طعامه وشرابه والحفاظ على نوعه، شأنه شأن كل سكان الغابة من كائنات بعضها قريب منه وبعضها بعيد كل البعد عنه. فقد كان كل ما يحيط به غامضاً مجهولاً فالشمس تشرق من الشرق لتغرب في الغرب ثم تعود في الصباح لتشرق من الشرق. شيء محير حقاً، كيف يحدث هذا؟ ربما كان يتساءل ذلك «الهومو إريكتوس» مذ عرف التساؤل، والسماء زرقاء صافية فوق رأسه، فجأة تتلبد بالغيوم ثم يلمع البرق ويقصف الرعد ويهطل المطر، كيف؟ ومن أين جاءت تلك الغيوم أو ما ذلك البرق والرعد؟

أسئلة أيضاً ظلت تحيره طويلاً ولا يعرف لها جواباً. الليل ظلام دامس، إلا من نجوم ترصع سماءه وتبعث بعض الضياء، لكن يطلع القمر فيحيل الظلمة إلى ضياء، ويحيل الليل إلى ما يشبه النهار، بيد أن ذلك القمر متغير متحول مرة يكون هلالاً وأخرى بدراً، حيناً يطلع

❁ أديب ومترجم سوري.

باكراً وحيناً آخر لا يظهر إلا في الهزيع الأخير من الليل. فما هذا القمر؟ ما تلك النجوم؟ كيف تظهر ولماذا تختفي؟ أسئلة كثيرة أيضاً كانت تثيرها لدى ذلك الإنسان، بل كل ما حوله كان يثير الأسئلة وهو لا يعرف جواباً أو تفسيراً لألغاز لا عد لها ولا حصر واجهها في كل ما حوله، وكان عليه أن يعرفها ويحلها، فالمجهول عدوه الأكبر من بين كل الأعداء الذين يحيطون به من كل جانب خاصة وأنه بات، مع تطور جمجمته ودماغه، قادراً على التفكير، قادراً على النطق، قادراً على التخيل. هذه القدرات كلها هي التي رسخت لديه نزعة أخرى لم يعرفها بنو عمومته من الكائنات الأخرى وهي حب الاستطلاع، فهو لا يقف مكتوف اليدين أمام مجهول ولا يعترف بعجزه أمام ظواهر غامضة، بل كان تفكيره يدفعه لأن يكتشف ذلك المجهول ويعرف الأسرار الكامنة وراء تلك الظواهر الغامضة.



إنه الدماغ الذي طورته الطبيعة لدى الإنسان كي يكون سلاحه الأشد فعالية في مواجهة غموض الكون وفتك الأعداء. لقد فتح له الدماغ المتطور آفاقاً جديدة لم تعرفها بقية الكائنات الحية أهمها: الفضول وحب المعرفة ذاك الذي بات منذ البدء الدافع والمحرك الرئيسي لذلك «الهومو إريكتوس» أو «النياندرتال» الذي لم يرض بأن يظل المحيط حوله والكون من ورائه لغزاً مجهولاً، بل راح يحثه لأن يسعى لمعرفته. من هنا يمكننا القول إن رحلة الإنسان منذ كان إنسان غابة حتى سكن ناطحات السحاب إنما هي رحلة شاقة وطويلة على طريق البحث في المجهول وحل الألغاز من حوله. إنها رحلة البحث عن المعرفة.

الإنسان والتحديات الكثيرة

غير أن أشد الأعداء خطراً على الإنسان لم تكن أعداء الخارج من حيوانات مفترسة وكوارث طبيعية، بل أعداء الداخل، أعداء ذاتيين، إن جاز القول، وفي رأس القائمة:

آ- الجوع والعطش:

فالغذاء والماء حاجتان أساسيتان للإنسان، من دون الغذاء قد يعيش أياماً لكن من دون الماء لا يستطيع العيش البتة، لهذا كان عليه منذ البدء أن يبحث عن ذلك الغذاء والماء،

وكان مضطـــراً لأن يسكن في أماكن توفر له هاتين الحاجتين: الماء، حيث الأنهار والبحيرات والينابيـــع، والغذاء حيث الأشجـــار بما توفر له من ثمار مختلفـــة والأرض بما ينمو فيها من درنات وأعشاب، ومـــا يعيش فيها من طرائد الطير والحيوان التي يمكن للإنسان اصطيادها وتأمين غذائه. لكن الطبيعة متقلبة والسماء قد تجود أحياناً بالمطر فتنمو الأعشاب والدرنات ويزدهـــر الشجر وتتكاثر الطرائد، وأحياناً أخرى لا تجـــود. فيحدث الجفاف ويهدد الإنسان بالمجاعة وهو ما دفع الإنسان لأن ينتقل بحثاً عن مكان جديد يوفر له الماء والغذاء. انتقاله ذلك علمه أن الطبيعة ليست واحدة والمناخ ليس واحداً والأرض تختلف تربة وخصوبة. بذلك اتسعت دائـــرة معرفته قليلاً وانفتحت أمامه آفاق جديـــدة، ليدفعه حب استطلاعه وفضوله لأن يستكشـــف هذه الآفاق وتلك المجاهيل الجديـــدة. كما دفعه تفكيره المتنامي باطّراد لأن يبحـــث عـــن طرائق تؤمن له الغـــذاء إذا ضنت عليه الطبيعة به. ذلك مـــا قاده مع الزمن إلى تدجيـــن الحيوان والطير. فقد علمته الحيـــاة أن بيض الدجاج يؤكل ويغذي. فراح يبحث عن ذلك البيض وعن الطائر الذي يبيضه، ليكتشف في النهاية أن بإمكانه أن يدجن هذا الطائر الذي يمكن أن يقدم له لاالبيض وحسب بل اللحم أيضاً، حتى إذا ما خانه حظه وباءت رحلة صيده بالفشل عاد إلى كوخه ليجد دجاجة توفر له الغذاء، كذلك تعلم كيف يدجن البط والإوز وسواهما فوفر بذلك مصدراً آخر للغذاء لا يخذله إذا خذلته الطرق الأخرى. لكن الأهم أنه فـــي بحثه عن الغذاء ونتيجة خوفه الشديد من الجوع تعلم أن يأكل الحبوب مما تنبت الأرض مـــن حنطة وشعير، شوفـــان وذرة...إلخ وأدرك أنها مصدر غذائـــي بالغ الأهمية، خاصة بعد أن خـــرج من الغابة إلى السهول والسهوب التـــي تنبت فيها تلك الحبوب، إذ تعلم أن بالإمكان خزنهـــا إلى الأوقات التـــي لا تتوافر فيها. كذلك هداه تفكيره إلـــى أن بالإمكان أيضاً زرعها فـــي التراب لتنبت مرة ثانية وتعطي سنابل من جديد، يمكـــن جمعها وخزنها لوقت الحاجة، وهـــو مـــا قاده إلى تعلم الزراعة التي شكلت ثورة حقيقية في تطور الإنسان ودفعه على طريق التقـــدم والحضارة. إذ بات لديه مصدران دائمـــان للغذاء: الحبوب والخضار التي تعلم كيف يزرعهـــا ويخزنهـــا واللحوم التي صار يوفرها له الطير الذي تعلـــم كيف يدجنه وكذلك الغنم والماعز والماشية التي تعلم أيضاً كيف يدجنها ويستفيد ليس من لحمها فقط بل من حليبها ومشتقاتـــه، صوفها وشعرها، وكذلك جلودها وقرونها. هـــذا حدث كله في منطقتنا العربية: الهـــلال الخصيب ومصر، حيـــث اكتشف الإنسان لأول مرة الزراعـــة ومارس تأهيل الحيوان الـــذي أثبت أنه ذو فوائد جلـــى للإنسان. فأقدم حبوب حنطة كشـــف عن وجودها كانت في

بــلاد الرافدين ويعود عمرها إلى نحو/١٠/ آلاف سنة، كما وجدت أرغفة خبز في مومياءات الفراعنة دفنت معهم لكــي يأكلوها حين يبعثون من جديد. وهكذا بالزراعة وتأهيل الحيوان استطاع الإنسان أن يكافح الجوع وأن يحمي نفسه من غضب الطبيعة وشحها عليه.

ب- البرد:

يجمــع علماء الباليوأنثروبولوجي (علم دراسات الإنســان القديم) أنه مع انحسار الجليد عن نصف الكرة الشمالي من الكرة الأرضية وتراجعه التدريجي باتجاه الشمال، صار بإمكان الإنسان أن يتحرك باتجاه مناطق جديدة بعد أن كان حصراً في المناطق الدافئة من أفريقيا حيــث يعد معظــم الدارسين أن مثلث كينيا . الحبشة. شمال الصومال هو الحاضنة الأساسية لـ«لهوموسابيان» الذي كان بجلده المكسو بالشعر الكثيف والطويل قد تكيف مع الجو الدافئ هناك، حيث لا حاجة به للباس أو كساء ،لكن مع تحركه شمالاً بات يواجه مشكلة، خاصة في الليالــي الباردة، حيث لا يستطيع جلده وشعره حمايته من البرد، ذلك بالتأكيد ما جعله يفكر بوسائل أخرى تقيه ذلك العدو الجديد الذي يهدده بالمرض والموت.

مرة أخــرى كان الدماغ هو العامل الفعال في اكتشاف الإنســان الوسيلة الناجعة لوقايته مــن البرد وإبعــاد خطره عنه. لقد هداه تفكيره إلى أن الكائنــات الحية الأخرى تقاوم البرد بسبــب جلدها المكسو بالشعر أو الصوف. وذلك ما دفعه لأن يستعين بهذه الجلود، يسلخها، يكشطها، ثم يلبسها فتقيه البرد. في هذه المرحلة ظهرت السكين الحجرية والكاشط اللذان سهّلا له المهمة، وصار بإمكانه أن يستفيد من جلود الحيوانات التي يصطادها ويستر جسده بطريقــة لا تحميه من البرد وحســب بل من أشعة الشمس اللافحة أيضاً بعد ذلك، فطن إلى أن الصــوف أو الشعر الذي يكسو الجلــد كافٍ لأن يقوم مقام الجلد، وبالطريقة نفسها هداه تفكيــره وعلمته التجربة أن يستفيد من تلك المادة، بــأن يجعلها على شكل خيوط، إذ اخترع المغــزل -الذي يدور ويدور محركاً معه الصوف لكــي يشد بعضه على بعض فينفتل خيوطاً قوية. بعدئذ اخترع النول الذي يمكن أن ينسجها معاً لتصبح ثوباً، وبذلك ظهرت الثياب التي كانت تقتصر على الجذع في الغالب، حيث الخطر الأكبر للبرد.

لقــد أسهم المغزل الذي يغزل الشعر والصــوف وكذلك النول الذي ينسج ذلك الغزل في دخول الإنسان مرحلة بالغة الأهمية. إذ لم يعد يخشى البرد لذلك صار بإمكانه التحرك أبعد فأبعد عن أفريقيا، حيث المناطق رطبة وباردة أكثر بالتالي، لم يعد وجوده حكراً على المناطق

الاستوائيــة أو المدارية، بل امتد إلى المناطق الباردة، إلــى أوروبا وشمالي آسيا، وذلك عبر منطقتنا العربية التي تعتبر جسراً ما بين المناطق الأم ومناطق التوسع الجديدة. من هنا جاء قول أحدهم إن لكل مواطن في أوروبا وطنين: الوطن الذي يعيش فيه الآن والوطن الذي جاء منه عند انتقاله باتجاه الشمال أي: سورية بمعناها الكبير.

إنّها رحلة طويلة وشاقة، تلك التي قطعها الإنسان لكي يكافح البرد ويتقي أذاه. بدأها عارياً لكنه أنهاهــا مكسواً بالثياب، بدأت قصيرة محددة تستر القســم الأساسي من الجسم لتنتهي طويلــة غامرة تكسو الجسم كله بدءاً من رأسه وحتــى قدميه، إذ لم يعد باستطاعته أن يمشي حافياً في المناطق الباردة أو حتى المعتدلة. فهناك أيام يشتد فيها البرد ويتعين على الإنسان أن يمنــع قدمه من ملامسة الأرض. لذلك ،ربما، جدل القصب والأغصان الرفيعة في البداية لتصنــع له سطحاً مستوياً يعــزل قدمه عن التراب ويخلص من الحفاء الذي هو شكل آخر من أشــكال العري، بعدئذ اكتشف ولا شك إمكانية حماية قدمه بواسطة الجلد نفسه الذي يسلخه مــن الحيوانات الأخــرى ليقيه شر الحفاء. بذلك عرف الإنسان الحــذاء، بسيطاً في البداية، صنــدلاً من قصب أو جلد إلى أن أصبح جزمة من جلد تستر كامل الساق وتساعده في خوض الميــاه، الأوحال، بل حتى الثلوج. وهكذا بواسطة الحــذاء والكساء انتقل الإنسان نقلة جديدة علــى طريق التقدم والحضارة، ولم يعد للثياب وظيفة واحدة هي الحماية من البرد بل صارت لهــا وظائف أخرى ربما أهمها وأخطرها ستر العورة التي صارت سبة في المجتمع والتخلص من العري الذي بات منافياً عموماً للذوق الإنساني وجزءاً أساسياً من المحرمات الدينية.

ج- المرض:

لا شك أن أشد الأعداء الداخليين للإنسان الأوّل خطراً إنما كان المرض. هذا الأمر كان يحيــره كثيــراً، لغزاً يجهل عنه كل شيء إذ يكون بكامل صحتــه وعافيته تلدغه أفعى، يسقط أرضــاً وهو يتلــوى ويتوجع إلى أن يلفظ أنفاسه. يكون ماشياً في غابته يتعثر بغصن أو حجر، يسقــط فتتكســر رجله، ويتوقف كل نشاط له. لا يعود باستطاعتــه المشي، بل يضنيه الوجع الشديــد الذي يهد حيلــه ويمنع عينيه من الرقاد، يجرح أحياناً لهــذا السبب أو ذاك، ينزف الدم، وربما يتعفن الجرح فيموت بل أحياناً يسقط صريع المرض دون أي سبب ظاهر، ترتفع حرارته، فيتصبب منه العرق وتركبه البرداء التي تصطك لها أسنانه ثم لايلبث أن يموت. «فما هذا الذي يصيبني؟ لماذا تقتلني الأفعى؟ والجرح، كيف يتعفن ويؤدي بي إلى الموت؟» أسئلة

كثيرة كانت تراوده ولا شك، يفكر فيها، يتساءل ولا يعرف لها جواباً. لكنه الموت وهو يخشى الموت، فكيف يواجه هذا الغول المخيف الذي يهدده في كل زمان وكل مكان. تلك التساؤلات دفعتــه لأن يبحث عــن أجوبة.خوفه من المرض ومن ثم الموت جعلــه يفكر بطرق تبعد عنه ذلــك الخطــر. ألا يختلف عن بقية الكائنــات الحية كلها بقدرته علــى التفكير؟ إذن هو لن يستسلــم، كأي كائن حي آخر، للمرض لن يدعه يفعل به ما يشاء، هذا المجهول الخطر يجب أن يواجهــه كما واجه أعداءه الداخليين الآخرين ويكافحه كما كافحهم. ثم يقضي عليه كما قضــى عليهم. لم يكن باستطاعته إلا أن يكافح، يسعى لحل ذلك اللغز، ويبحث عن المعرفة: كيف يعالج أمراضه وكيف يدفع عنه أخطارها، هي التي تهدده كل يوم. ذلك السعي قاده لأن يستعين بأعشاب الأرضــ ونباتاتها، فمن المؤكد أنه، بالتجربة ومن خلال الممارسة، اكتشف أن هنــاك نباتات طيبة تؤكل وتغذي، وهنــاك نباتات سامة، إن أكلها قتلته، وإن هناك أعشاباً مفيــدة ذات خواص نادرة، بعضهــا يوقف نزيف الدم ويشفي الجــروح، بعضها الآخر علاج ناجع للبطــن والتشنجات التي تصيبه، بعضها الثالث مفيد للصــدر، يوقف السعال ويقضي على التهاب الجهــاز التنفسي، بل بعضها مضاد لسم الأفعى ذاته، يكافحه ويخفف كثيراً من تأثيره في الجسم. وهكذا بدأت رحلة الإنسان في نضاله ضد المرض. دماغه النشط المكون من التلافيف الدماغية ومليــارات الخلايا دفعه لأن يبحث في هذا المجهول، يكشف خباياه ويعــرف أسراره. هو لم يستسلم له، كما يستسلم الحصان أو الشاة دون أن يكون لهما حول أو طول في مواجهته، بل حب الاستطلاع لديه دفعه لأن يبحث عن المعرفة في هذا الميدان كما فــي الميادين الأخرى ويمنع هذا العدو الداخلــي من الفتك به. من هنا تطور الطب البدائي واتسعت معارف الإنسان في مجال الأعشاب والنباتات، بل مع الزمن صار هناك متخصصون في هذا الميــدان، يطورون يوماً فيوماً معرفتهم بالأعشــاب واستخداماتها، يأتي الناس لهم بمرضاهــم كي يعالجوهم، فيشفون أحيانــاً ويموتون أكثر الأحيان، لكن الأمر المهم للغاية أن الإنسان لم يقف مكتوف اليدين أمام عدوه الداخلي هذا ولم يدعه يفتك به من دون مقاومة. بــل إن علماء الأنثروبولوجيــا الذين درسوا المجتمعات البدائية الموجــودة اليوم، وجدوا أن للطــب البدائي دوراً هاماً في تلــك المجتمعات. وأن العاملين في هــذا المجال من عجائز ورجال مسنيــن اكتسبوا بالتجربة الطويلة خبرة حقيقية في مداواة الكثير من أمراض الجلد والهضــم والتنفس...إلخ. وما يعجــزون عن مداواته بالأعشاب الطبيــة التي يعرفون الكثير منهــا ويشرفون بأنفسهم على البحث عنها بيــن النباتات، ومن ثم قطفها وإعداد سوائل منها

أو معاجين أو لصائق لمعالجة المريض حسب الحاجة، فإنّهم يلجؤون إلى وسائل أخرى هي: الرقى والتعاويذ.

لقد عرف أولئك الأطباء الأوائل، وبالتجربة والممارسة أيضاً أن الإنسان الذي يتعرض لمرض ما يجب أن يعالج.. بأي شكلٍ كان، فإن لم يكن له دواء لديهم يسقونه إياه، يلجؤون إلى الرقية، يرقونه بكلمات وحركات، إيماءات وإشارات توهمه أنه سيشفى، يضعون تعويذة في عنقه ويوهمونه أن التعويذة ستشفيه، ذلك لأنهم كانوا يعتقدون أن الاستسلام للمرض هو الخطر الأكبر على الإنسان، لهذا يجب مكافحته، سواء بالدواء الحقيقي الفعلي الذي يمكن أن يشفيه، أمَ بالإيهام والوهم، بل كانوا يؤمنون أن الإنسان بحاجة للوهم كي يظل لديه أمل في الشفاء، ومهمتهم هي إعطاؤه ذلك الوهم، رقى وتعاويذ تجعله يتعلق بحبال الأمل وبالتالي يرفعون من روحه المعنوية، يحثون همته ونشاطه على مكافحة ذلك المرض، وهو نفسه ما كان يؤدي إلى الشفاء في بعض الأحيان. فقد أثبتت الدراسات الحديثة أن للعامل النفسي تأثيراً على الإنسان يعطيه زخماً وقوة فيدافع الجسم عن نفسه ضد المرض، لكنه كثيراً ما كان يفشل إذ يظل الوهم وهماً لا فائدة منه ولا نفع.

إنَّ التعلق بالوهم صفة من صفات الإنسان الراسخة، بل حاجته له تظهر جلية في كثير من الأحيان وهو ما أبقى على الرقى والتعاويذ حية قائمة في كل المجتمعات البشرية، مذ اكتشفها الإنسان الأول حتى اليوم.إنها موجودة في المجتمعات البدائية، كما هي موجودة في المجتمعات الصناعية، بل حتى في المجتمعات الأشد تحضراً اليوم، إذ هناك متخصصون يكتبون الحجب والتمائم ويعلقها الناس في رقابهم كي تدفع عنهم المرض، بل من المعروف والموثق جيداً أنه «بيعت خلال الحرب العالمية الثانية ملايين الأيقونات التي كان بائعوها يدعون بأنها تحرف رصاص الأعداء عن أبناء من يشترونها، فكان الجنود يعلقونها في أعناقهم وكلهم قناعة أنها قادرة على حمايتهم من الرصاص والشظايا، رغم أن أية تجربة عملية لمثل هذه الأيقونات يمكن أن تكشف أن المادة التي صنعت منها تتفتت إلى عشرات الشظايا القاتلة إذا اصطدمت بها طلقة من طلقات الأعداء».

إنّه الوهم الذي مازال يعشش في ذهن الإنسان حتى اليوم والذي يعمل العالم جاهداً للتخلص منه، وإذا كانت معركة العلم مع الوهم طويلة ومعقدة، فلا بد أن يأتي اليوم، الذي يتخلص فيه الإنسان من الوهم، لكن الإنسان الأوّل، لجهله وعدم معرفته بالكثير الكثير من

أسرار الحياة والكون، ربما كان بحاجة إلى ذلك الوهم، فهو لا يملك السلاح المجدي في مقارعة عدوه الداخلي هذا، لكنه شيئاً فشيئاً اكتسب المعرفة التي توفر له ذلك السلاح، صار، من خلال التجربة والممارسة، يعلم كيف يجبر الكسور، كيف يبطل سم الأفعى، كيف يوقف النزيف ويقضي على البرداء والحمى، ثم تطور أكثر فأكثر حتى أتاح له العلم أن يجعل من الطب بحراً من العلوم تتسع شواطئه يوماً بعد يوم ويعالج أشد الأمراض خطورة وفتكاً.

د- الخوف:

لقد ولد الإنسان في أحضان الخوف، هو الذي يسكن الغابة، ضعيفاً لم تزوده الطبيعة بأي سلاح يدافع به عن نفسه. إنه الخوف، العامل الداخلي الذي ينبثق من الذات ويسكن الذات، رفيقاً مقيماً قلما يفارقها. فمعظم سكان الغابة من حوله أقوى منه وتهدده بالخطر: النمر، الفيل، الكركدن، الضبع...إلخ. كلها يمكنها أن تهشمه تهشيماً، الطبيعة نفسها قاسية لا ترحمه. الأنواء تهدده، العواصف والأمطار، بل حتى الجفاف وشح الماء والغذاء، كلها تزرع في نفسه الخوف وكلها تشكل تحدياً وتهديداً. المجهول يبعث في أوصاله الرعدة، وكل ما حوله مجهول لا يعرف عنه شيئاً: النهر يمكن أن يجرفه إلى الموت، الرياح يمكن أن تعصف به يمنة ويسرة حتى يضيع اتجاهه، الليل يسدل على عينيه غشاوة فلا يرى بعده شيئاً، إذ يجعل كل شيء حوله ظلاماً دامساً، قد يخرج له منه أسد يلتهمه أو حية تلدغه...إلخ. فلا يعرف في الليل إلا الخوف. يهرب منه إلى رؤوس الأشجار أو يختبئ في الكهف ويغلق عليه بابه.

فوق ذلك، كان هناك الخوف من المرض هو الذي لا يعرف كيف يكافحه، الخوف من الجوع، هو الذي لا يملك مصادر غذائية متوافرة على نحو دائم، بل يعتمد على همته ونشاطه في الصيد والقنص، همة امرأته في جني الدرنات والثمار، كما كان يخاف العطش، إن حدث وظهر له عائق يمنعه من ورود الينبوع أو النهر، وكلما احتاج إلى الماء كان عليه أن يقصد الينبوع أو النهر. إذ لم يكن يعرف الأواني ولم يكن بإمكانه خزن الماء وادخاره. كذلك كان يخاف كل مجهول، هو في دائرة معيشته، وأشجار غابته لا يجرؤ أن يخرج منها أو يبتعد عنها، إذ لا يعلم ماذا يظهر له من أعداء، أو ربما يتوه، فيضيع طريقه ولا يعرف كيف يعود إلى بيته وأولاده. كما أن امرأته تخاف الوضع والولادة، فكثير من النساء كن يمتن أمامها وهن يلدن. هنا لم تكن المرأة تخاف وحسب بل كانت الولادة نوعاً من الهاجس الذي ترتجف منه خوفاً، بل هو ما يزال كذلك في كثير من المجتمعات حتى اليوم، رغم تقدم العلم الكبير في

هذا المجال. ولقد وجد علماء الأنثروبولوجيا أن الولادة في المجتمعات البدائية هي مصدر خوف شديد بالنسبة للمرأة، إذ سجل «ستفنسن» أن أهم أسباب الوفاة بين نساء الأسكيمو هي الولادة. كما وجد «هركوفتس» أن الولادة تثير الرعب بين نساء داهومي، كذلك صرح «ديفز» بأنه لم يجد ولادة نساء الكونغو أسهل من مثيلاتهن في العالم المتحضر. كما يتفق معهم الكثير من علماء الإنسانيات على أن الخوف كان يسكن قلب المرأة الحامل إلى أن تلد، ولم تكن تستطيع منع الحمل، فيما تدفعها غريزتها لمعاشرة الرجل، وهو ما جعلها دائماً في مأزق. ذلك المأزق هو الذي دفع بالإنسان منذ بداياته إلى أن يسعى لمعرفة كيفية منع الحمل، وإلى التخصص في مجال الولادة. فالعجائز يتعلمن كيف يساعدن المرأة على وضع جنينها، يقدمن لها كل العون، مع ذلك كانت تحدث الوفيات الكثيرة بسبب الولادة، وهو ما كان يجعلها مصدراً دائماً للرعب لدى المرأة.

إنه الخوف من الموت، ليس على الإنسان نفسه وحسب بل على أطفاله، فالمرأة قد تلد عشرة أطفال أو اثني عشر طفلاً بل حتى ستة عشر، لكن كم يبقى منهم على قيد الحياة؟ اثنان أو ثلاثة، فالأمراض تفتك بهم الواحد تلو الآخر، من دون أن يكون الوالد قادراً على دفع ذلك الموت عنهم ولا عن نفسه. من هنا كان الدافع الشديد لدى الإنسان لأن يسعى للمعرفة، فهو بالمعرفة يكشف المجهول ويحارب الخوف من هنا كان مضطراً لأن يستخدم كل إمكاناته الفكرية، خياله وتصوراته كي يعرف كيف يحارب أعداءه الخارجيين والداخليين. ولعله بدأ بالوحوش التي كانت تشكل خطراً داهماً باستمرار. فصنع ما يماثل الناب والمخلب: استخدم الحجر الذي يقذفه عن بعد ويضرب به عن قرب فيحطم جمجمة العدو أو يكسر قائمته، استخدم الأغصان التي يمكن أن تصبح عصياً ثخينة وذات رؤوس حادة، كما صنع من عظام الحيوانات الأخرى أسلحة أيضاً يمكن أن تفقأ العين أو تخترق الجمجمة وتقضي على العدو، بعد ذلك طور تلك الأسلحة أكثر فأكثر إلى أن صنع الرمح والسيف، القوس والنشاب يرمي به عن بعد وإذا كان رامياً ماهراً صرع أعتى الأسود وأشرس النمور. كما صنع دروعاً من جلود النمور والفهود تقيه البراثن والأنياب، وبذلك دفع عن نفسه الكثير من الخوف، إلى أن تخلص منه أخيراً باختراعه الأسلحة الفتاكة وتطوير قدراته بما يملك منها على مواجهتها متى ظهرت له والقضاء عليها.

أمّا خوفه من الطبيعة فقد سعى للقضاء عليه بطرق أخرى. بنى الأكواخ وحفر الكهوف لكي يلجأ إليها إذا ما غضبت عليه الطبيعة وأرسلت له عواصفها ورياحها، ابتعد عن مجاري

السيول والأنهار كي لا تجرفه إذا ما فاضت، تعلم كيف يشعل النار لكي يحارب ظلام الليل وخوفه منه. وقد علمته الطبيعة نفسها ذلك، فالحر الشديد يشعل الحرائق، والصواعق تنزل على الهشيم اليابس فتشعله ناراً والبراكين تقذف حممها ناراً لاهبة، وكل ذلك أتاح للإنسان أن يعرف النار ومزاياها، فوائدها ومضارها، ثم بالتجربة والخطأ تعلم كيف يجد الوسيلة المناسبة لإبقاء تلك النار مشتعلة بصورة دائمة فيجلو ظلام الليل عن عينيه ويجعله يرى ما حوله فلا يظل مجهولاً يبث في أوصاله الرعدة.

هكذا كان الأمر بالنسبة لمصادر خوفه كلها، داخلية كانت أو خارجية، إذ كان همه منذ البدء أن يعرف كيف يكافحها جميعاً وكيف يقضي على خوفه منها: الجوع والعطش، البرد والمرض، وقد أفلح مع تقدمه وتطوره في مكافحة أولئك الأعداء وقضى على الخوف منها كما استطاع بالعلم والتجربة أن يقضي على الخوف من الولادة ويجعلها تتم بأيسر السبل، حتى ليمكن القول إن حياة الإنسان عبر مئات آلاف السنين لم تكن سوى سعي لمعرفة المجهول والقضاء على أسباب الخوف ومصادره علّه يعيش حياة كلها سكينة وطمأنينة.

المراجع

1- William Howels, Mankind in the makimg, Penguin Books, 1949.

2- William Simpson, Theory of Evolution, london.pubblishinghouse, 1969.

٣- النظرية الداروينية، عدد من المؤلفين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (١٩٨٤م)، ترجمة محمد وائل الأتاسي.

د. سامي الدروبي
نهل الثقافة العالمية وأعاد صهرها

محمد مروان مراد ✽

يغبطني كثيراً كل من يتابع عناوين المؤلفات في مكتبتي، حين تقع نظرته على مجموعة الأعمال الكاملة للكاتب الروسي الأشهر «دوستويفسكي» في ثمانية عشر مجلداً، هي في الحقيقة عالم واسع قائم بذاته، أتاح لي سعادةَ امتلاكه كاتبٌ مبدعٌ، ومترجم فذ، أثرى المكتبة العربية بما يزيد عن ثمانين كتاباً مترجماً من عيون الفكر العالمي، في الأدب والفن والفلسفة والعلوم، قدّمها في آلاف الصفحات، وكتب آخر سطورها على فراش المرض، وهو في اللحظات الأخيرة من عمره، يوم الثاني عشر من شباط عام (١٩٧٦م).



ولد الدكتور «سامي الدروبي» في حمص عام (١٩٢١م)، وتلقى علومه الابتدائية والثانوية فيها، ثم حصل على شهادة دار المعلمين العليا من دمشق، فمارس التعليم حتى إيفاده إلى مصر عام (١٩٤٣م)، حيث تابع علمه في القاهرة فدخل كلية الآداب قسم الفلسفة وتخرج منها عام (١٩٤٦م)، وبعيد عودته إلى القطر عيّن مدرساً للفلسفة في حمص، ثم معيداً في جامعة دمشق، ليوفد من جديد إلى باريس عام (١٩٤٩م)،

✽ كاتب سوري.

لتحضيـــر الدكتوراه التي نالها عام (١٩٥٢م)، وإثر عودته أصبـــح مدرساً في كلية التربية ثم أستاذاً لعلم النفس.

شغل الدكتور «**الدروبي**» مناصـــب إدارية وعلمية ودبلوماسية في عدة أقطار، فكان مديراً في وزارة الثقافة المركزية في مصر، إبان عهد الوحدة بين عامي (١٩٥٩-١٩٦٠م). ثم عيّن مستشـــاراً ثقافياً لسورية في البرازيـــل، فوزيراً للتربية عام (١٩٦٣م)، وسفيراً في المغرب ثم في يوغسلافيـــا (١٩٦٤م)، ومندوباً دائماً لسورية في الجامعة العربية (١٩٦٦م)، وسفيراً في إسبانيـــا بين عامي (١٩٧١م- ١٩٧٥م)، حين طلب العـــودة إلى دمشق لأسباب صحية، ووافته المنية بعد أربعة شهور من عودته.

سيرة المفكر الراحل الدكتور «**الدروبي**» غنية جداً بما حفلت به من عطاء إنساني وفكري، وتحتاج إلى صفحات مطوّلة.

والواقـــع أن المكتبـــة العربية كانت بأشد الحاجـــة للتعرف إلى الآثـــار الأدبية والفكرية والسياسيـــة لعمالقـــة الفكر في العالم، وهو مـــا حمل الدكتور «الدروبـــي» عبئه، فقدم في **المجـــال الفلسفـــي** أعمال الفيلســـوف الفرنسي «**هنري برغسون**»، بعضـــ أعمال الفيلسوف الفرنسي «غوبو»، ترجمات للفيلسوف الإيطالي «كروتشه».

ولـــه في **مجال التربية وعلـــم النفس** مؤلّفه: «**علـــم الطباع**» و«**علم النفس التجريبي**» و«**سيكولوجيـــة المـــرأة**» **مترجمـــان** وترجم في **الفكـــر السياسي** كتـــاب «موريس دوفرجيه» «**مدخـــل إلـــى علـــم السياســـة**» و«**تفكيـــر كارل ماركس**» عن «جان إيـــف كلافيز» و«**جسر على نهـــر درينـــا**» لليوغسلافي «إيفـــو أندريتش» وهي الرواية الفائزة بجائـــزة نوبل للآداب عام (١٩٦١م)، وكان قد ترجمها ونشرها قبل أن تمنح الجائزة بعدة شهور، مما يدل على ذوقه الأدبـــي الرفيع، وحسّـــه الأصيل **وترجم عن الروسية** «**ابنـــة الضابـــط**» لـ«إكسندر بوشكين»، و«**بطـــل مـــن زماننـــا**»، للكاتب «ليرمانتوف»، و«**ميـــاه الربيـــع**» لـ«تورغنيف»، وعن **الفرنسية**: «**معذبو الأرض**» لـ«فرانز فانون».

بلغ الدكتور «**الدروبي**» ذروة إبداعه حين عكف على ترجمة الأعمال الكاملة لـ«دوستويفكسي»، والتـــي تكونـــت من ثمانية عشر مجلداً فـــي أكثر من (١٢,٠٠٠) صفحـــة، وترجم المجلدات الخمســـة الأولى من أعمـــال «تولستوي» الكاملة، وكان في يوم وفاتـــه مقبلاً على الصفحات الثلاثين الأخيرة من المجلد الخامس والتي بقيت من دون ترجمة.

وأذكر هنا أن صحفياً سأل الدكتور «**طه حسين**» عما يقرؤه في تلك الآونة، فأجاب العميد: **أقرأ ترجمات الدكتور «سامي الدروبي» لأعمال «دوستويفكسي» الكاملة، ومما يثير إعجابي أن هذا الإنسان يقوم بعمل مؤسسة بأكملها بل وبشكل أفضل**، ويتابع الدكتور «طه حسين»: **«أذكر أنني حين كنت مديراً عاماً للثقافة في الجامعة العربية، أنشأت لجنة من كبار الأدباء لننقل آثار «شكسبير» إلى اللغة العربية، وكنا نملك الإمكانيات المادية والمعنوية، ولكننا لم نستطع حتى الآن، وقد انقضت ثمانية عشر عاماً، من إتمام ترجمة «شكسبير» وها نحن الآن نرى شخصاً واحداً يقوم بهذا الإنجاز العظيم، فيعطي القارئ العربي أعمال «دوستويفكسي» كاملة، وبأسلوب واحد ولغة جميلة متينة، وبعمق وفهم لروح المؤلف»**.

كان الدكتور «**الدروبي**» في الواقع، فضلاً عن كونه مغرماً بالتواصل الإنساني، يحب أن ينقل مشاعره وإحساسه بالجمال إلى الآخرين، لذلك اختار أن يكون مترجماً بكل ما في هذه الكلمة من معنى، كان غيوراً على أبناء أمته إلى حد كبير، حيث كان يصعب عليه جداً أن يجهل أبناء العروبة كنوز الثقافة الأوروبية، لذلك حرص كل الحرص كي يضع هذه الكنوز في متناول القارئ العربي.

فالترجمة في نظر الدكتور «**الدروبي**» - رسالة حضارية - ولطالما بشّر بأن هذا العصر هو عصر الترجمة، والسبب في ذلك هو أن الأمة العربية بأمسّ الحاجة إلى أن تفتح نوافذها للهواء والشمس، وبالطبع، لم تكن الترجمة رسالة يبشر بها وحسب، بل انبرى بنفسه لحمل لوائها فكان علماً من أعلامها البارزين.

ولم يكن عمل الدكتور «**الدروبي**» في ترجمة أعمال «دوستويفكسي» عادياً أو بسيطاً، يقول الدكتور «**هاني الراهب**»: لقد بُذلت من قبل جهودٌ كثيرةٌ ومتعددةٌ لجعل الترجمة عملية مبرمجة وانتقائية وذات وجهة نظر، وكانت ثمة محاولات جادة لتقديم قطاعات كاملة من الثقافات العالمية، بحيث يتمكن القارئ العربي من الإحاطة بما يريد ويحتاج إحاطة شمولية لدرجة كافية، وليست مبتورة أو منقوصة، ولكن شيئاً من هذا لم ينجح النجاح المنشود، وبقيت الصفة الغالبة لعملية الترجمة هي العشوائية التي يواجهها إما المزاج أو التجارة، ثم أصبح ذلك ممكناً بفضل «**سامي الدروبي**»، بفضل إيمانه ودأبه وحبه... لم يتعذر بالمرض وينصرف إلى حياة الدعة والكسل التي ينصرف إليها الآخرون بغير مرض، بل جالد ضعف قلبه الوحيد: الضعف العضوي، واستمر يعطي حتى النهاية.

يقول الدكتور «**جورج صدقني**»:

كان الدكتور «الدروبي» مفكراً من الطراز الأوَّل، ولعل أبرز ما فكر به هو اعتقاده أن نهضة الأمة العربية وبعث تراثها وأمجادها يقتضيان الاطّلاع الشامل على الحضارة الحديثة بوجوهها المختلفة فكراً وفلسفة وأدباً وفناً .. إلخ.

وبالإضافة إلى كونه مترجماً كبيراً وأديباً ممتازاً، كان كذلك فناناً مغرماً بالجمال، ويصنع الجمال أيضاً، بالنسبة للغة العربية فكان يهيم بها ويتأمل جمالها وروعتها كالعاشق الولهان، فإذا ما قرأت ترجماته تنسى نفسك، وتتوهم أنك تقرأ نصاً عربياً أصيلاً، لم ينقل من لغة أخرى، ويعود السبب في ذلك إلى أسلوب «الدروبي» المرهف وعبارته الرشيقة الجميلة، وبيانه الساحر.

وكان وهو يترجم يمارس نوعاً من التقويم، إن صح التعبير، فكأن الفكرة في الأصل مُعبَّر عنها بلسان أعجمي معوّج، وهو بترجمتها يعّبر عنها بلسان عربي مستقيم وفصيح.

لهذا اكتسب الدكتور «**الدروبي**» شهرةً عظيمةً على المستوى العربي والدولي، حتى إن المترجم والمستشرق الروسي «فلاديمير كراستوفسكي» الذي رافق «خروتشوف» رئيس الاتحاد السوفييتي السابق أثناء زيارته إلى مصر – طلب من وزير الثقافة المصري «د. ثروت عكاشة» أن يطلع على الترجمة العربية لـ«دوستويفكسي» ليتعرف على مدى الدقة في الترجمة، وفيما إذا كانت اللغة العربية قادرةً على استيعاب تحليلات «دوستويفسكي» النفسية، فكتب لوزير الثقافة المصري بعد أن اطلع على الترجمة: لو أن «دوستويفسكي» كتب باللغة العربية لما كتب أجمل من هذا، وطلب وزير الثقافة في الاتحاد السوفييتي مجموعة «دوستويفسكي» بالعربية ليصار إلى حفظها في متحف «دوستويفكسي» في الاتحاد السوفييتي، فكانت أوَّل مرجع عربي يحفظ في ذلك المتحف.

يقول الدكتور «**حافظ الجمالي**»:

إنَّ الذين يعرفون الدكتور «**سامي الدروبي**»، يذكرون جيداً المعاني النبيلة والجميلة التي كونت شخصيته وحياته، فقد وعى المعادلة الاجتماعية التي كان يعيشها في عصره، ولم تكن هذه المعادلة جديدة في التاريخ، وتتجلى في عدة أسئلة أو تحديات يطرحها المجتمع على أبنائه. فالمجتمع متخلف، ولابد من حل لمشكلة التخلف، والمجتمع فقير ولابد من حل لمشكلة الفقر، والمجتمع متفكك ولابد من حل لمشكلة الظلم. وأخيراً فإن الإنسان مستعبد من الداخل والخارج، ولابد من حل لمشكلة الاستعباد.

كان جـواب «**سامي الدروبي**» عن هذا كله، وكان الحل الذي ارتضاه، هو انتسابه العقائدي وهـو الانتساب الـذي أصبح يتردد على كل شفة ولسان: الوحـدة، الحرية، الاشتراكية، وكان «الدروبي» في ذلك كله، واحداً من جيل كامل آمن بهذه المبادئ، كما ستؤمن بها الأجيال الآتية تباعاً حتى تتحقق، أو يتحقق منها ما يمكن أن يتحقق.

لكن «**سامي الدروبي**»، كسائر رفاق نضاله، ما لبث أن عرف أن المبادئ بذاتها - مهما تكن ساميـةً- تظل عاجزةً، خائرة القوى، ما لم يكن وراءها مـن يحملها حملاً حضارياً معاصراً، ويغنيهـا بروحه، ويملؤها من عزمه، فأكبر المبادئ وأعظمهـا تظل صغيرة إذا حملها إنسان صغيـر، وأصغر المبـادئ، وأدناها قيمة، تكبر وتتعاظم، إذا حملهـا إنسان كبير، وعبثاً يكون السمو في المبادئ وحدها، إذا لم يكن وراءها سمو الإنسان، وشموخ نفسه، وعظمة قلبه.

لابد إذن: من إغناء الإنسان العربي بروح العصر، والثقافة العالمية، وبالثقافة جملة، ومن هنـا كان اهتمام «سامي الدروبي» بالثقافة، ينهلها من ينابيعها الثرة، لا ليبقيها لنفسه، ولكن ليعيد صهرها، لتصبح عربية الوجـه واللسان، ولتكون مادةً لثقافة الأجيال الجديدة، تستمد منها غنى الفكر وأصالة الروح، لتتسلق عليها على ما هو أسمى منها.

ولقـد أقبل «**سامي الدروبـي**» على هذه المهمة، بجد لا يعرف الكلـل ولم يكن يطلب شيئاً عزيزاً، كان كل ما يريده ألا يشغل بحاجات العيش البسيطة، وألا تثقله هذه بالهموم، فتصرفه عـن مهمته الجليلة، ولقد أنتج في ظروفه هذه ما يزيد عن ثمانين كتاباً من عيون الكتب. في العلم والفلسفة والأدب والفن، وبصورة خاصة من تلك التي تمثل حضارة العصر، وآفاقه، وبالله كم نضيّق على نوابغنا أفق الحياة، فنخسر معهم الكثير مما كانوا يستطيعون أن يعطوه.

وليست القضية هنا أن «**الدروبي**» قد ترجم هذا كله. بل القضية أنه رزق فصاحة اللسان، وعروبة البيان، حتى لكأن من يقرؤه يحسب أن ترجمته هي الأصل، والأصل هو الترجمة.

والغريب أنه أنتج أفضل إنتاجه، بعد أن سد المرض أمامه آفاق الحياة التي كانت آنئذ تتفتح له أكبـر انفتاح، لكأنه أراد أن يحيل كل حركة من حركات عضلاته، وكل خفقة من خفقات قلبه، وكل قطـرة دم في شرايينـه، إلى أثر باق يخلد هو بعد أن يموت صاحبه، ويجعل الحديث عنه متصلاً، كمـا لـو أنه باق، حياً لا يموت، غير أن ما أراده سامي حقاً، هو أن يحيا شعبه، ويتألق حياةً وغنىً، وليس يعنيه هو شخصياً أن تطول حياته سنة أخرى أو عدة سنوات، أما نحن فكان يعنينا دوماً أن تطول حياته، لا لأنه أثير لدنيا فحسب، بل لأن هذه الحياة ستكون كلها عطاءً يتتابع بعد عطاءٍ.

وعلـى ذلك فإن جواب «**سامـي**» عن تحديات عصره، هو أنها لم تكن في المبادئ وحدها، فمـا أفقر هذه، إن لم يكن وراءها الإنســان... الإنسان الذي يرقى إلى مستواها، بدلاً من أن يهبط بها إلى مستواه، ويجعلها أداةً لتقدم أمته، بدلاً من أن يجعلها رسائل جديدة للإمعان في التخلف؟ ترى هل كان جواب «سامي» هو الجواب المعقول؟ لا ريب أنه اختار الطريق الطويلة الصعبة، ولكني شخصياً، لا أرى عن ذلك بديلاً.

وأنـا أفهم جيداً أن تكون صيحات الـرواد الكبار، وجيهة جداً، وأفهم أنه يجب القضاء على الخرافـات، والعودة إلـى روح الدين، والتقيد بمنظومة قيمه العليـا، ولكن من هو هذا الإنسان الـذي يحسن هذه العودة، وهذا التقيد؟ أما منظومة القيم المثلى فما أسهلها، وما أسهل العثور عليها: فما من إنسان لا يعرف أن الحق خير من الباطل، والخير أفضل من الشر، والوحدة أدعى إلـى القوة من التناثر، لكـن حمل هذه القيم، وإشاعتها بين الناس، والعمل بوحي منها، لا بوحي المنافـع الذاتية والأهواء الشخصيـة، أمر صعب يحتاج إلى «إنسان» مـا من نوع خاص، وهذا الإنسان هو الذي أراد «الدروبي» أن ينشئه بالتربية، ويغنيه بالثقافة، ويملأه بالعلم والأدب والفن، ولقـد فعل في هذا الميدان ما استطاع، وهـو كثير، لكننا سنظل بحاجة إلى ألف «دروبي» آخر، لنستطيع قلب معادلة التخلّف الشائع، وخلق الإنسان الجديد القادر على حمل القيم السامية.

كان «**سامـي الدروبـي**» يقول «د. هاني الراهـب»: أكثر من قطرة صافية عذبة، وشخصيته غنية مشعة، لقد عرف «الدروبي»، كيف يحافظ على ذلك كله في عصر شرس وحرباوي، ففي سوريـة ومنذ نهاية الحرب العالمية الثانية، حدث من التغير كمّ متنوع لم يحدث خلال قرون عديدة سلفت، لقد توارت قيم كانت في حكم المندثرة، وحلت محلها قيم جديدة ما لبثت أن اندثرت بدورها، لتخلفها قيم أكثر جدة صارت الآن في طور النزع، وتبدلت علاقات مختلفة، وكانـت الأعمار قصيرة في معظم الميادين فـي الأدب، والفكر والسياسة والاجتماع، فما إن يلمع نجم ويستبشر به الناس حتى يتكشف بعد حين قليل عن نيزك يعبر السماء الشاسعة إلى لحظة انطفاء وشيكة.

ولكـن «**سامـي الدروبـي**» لـم ينطفئ بل ظل خلال ربـع القرن الأخير يضـيء في مداره الـذي حدده لنفسه، يضيء باستمرار ضوءاً متزنـاً، لا هو بالباهر فتعشى منه العيون ولا هو بالضئيـل الهزيل فتتجاوزه العتمة إلى الأحداث... كان واحـداً ممن نسمّيهم: الرعيل الأوّل، وهـم المثقفون ثقافة عالية وعميقة، اتجهت بهم من البدايـة إلى المنابع الأساسية الأصيلة

فنهلوا منها ووصلوا إلى مكامن انبثاقها الأولية. لذلك كان حديثهم عنها، وخوضهم فيها، حديث العارف حقاً والتوجه ببوصلة العقل والأصالة. فهم قرؤوا، ولم يلتقطوا أفكاراً تصلح للاستشهاد في نقاش عصبي، وإنما تمرسوا بأنظمة فكرية، وقد أدركوا منذ بداية نضجهم الثقافي ضخامة الحاجة إلى المعرفة، وضرورة البدء بها فوراً وبطريقة صحية مجدية، فمنهم من ساهم بإنتاجه، ومعظمهم انصرف إلى تكوين مناخ ثقافي كان حجر الأساس في أغلب ما ظهر بعدئذ من تيارات فكرية محلية وإنتاج ثقافي محلي. وإذا لم يبدعوا الشيء الكثير، فقد كان لهم الفضل التاريخي في أنهم وضعوا الخميرة في العقول، وكانت خميرة فعالة، و«سامي الدروبي» واحد من هؤلاء إنه لم يدّعِ ولم يتمدد إلى أكثر مما أهلته مقدراته، ولم يعتقد يوماً أن هذه الثقافة العالية لن تتاح إلا له، وبالتالي فهو المرجع الذي لا غنى عنه، على العكس، لقد وضع مقدراته وثقافته في متناول الآخرين، وخاصة الأجيال التي تلت جيله وطعمت من مائدته، ورغم أن أجيالاً قد تلت جيله. فقد ظل محافظاً على اتصاله بعصره ليس فقط عن طريق نشاطه الثقافي المتواصل، وإنما أيضاً بإدراكه المرهف للقيم التي بلورتها الحضارة الحديثة، ويحكى عنه أنه كان دائم الانضباط بمواعيده، بالغ التقيد بها. وكان يتعامل مع الزمن كقيمة حضارية ومادية، وكضابط أولي للعلاقات والإنتاج والتوجه الشخصي، وتلك مزية نادرة في العالم الثالث حتى بين المثقفين وهي دلالة على تفاعل أصيل مع معطيات العصر وعلى تحقق صحي لمعاني الحداثة.

أمثال هذا الرجل لا ينتهون بالطبع، إنهم شموس صغيرة خالدة، ضياؤها المعرفة والحب، ونحن نراها كل يوم بعين الإجلال والامتنان والعرفان.

المراجع

- سامي الدروبي: حكاية حب وكفاح، إحسان بيات الدروبي.
- سامي الدروبي شمس خالدة، د. هاني الراهب، الثورة (١٧/٢/١٩٧٦م).
- مدرسة في الترجمة: رجاء النقاش، مجلة الدوحة.
- راهب في صومعة: جورج صدقني.

معادلة التربية والإصلاح.. لمواجهة رعونة الأطفال في المنظور السايكولوجي

❁ ريم حسين سباهي

يجب ألا نخلط بين الرعونة والطيش، فالرعونة هي حاجة للفعالية الناشطة، وهي تظهر بشكل حركات قوية مستمرّة، وقد يكون الطفل الأرعن منتبهاً ومحافظاً على النظام خلال وقتٍ ما، غير أنّ نشاطه الحاد المضبوط وقتاً طويلاً لا يفتأ ينفجر إذا فرض عليه طول الانتباه والجهد، وعندئذٍ فإن إخلاله بالوضع المفروض عليه يعتبر طيشاً، أمّا الرعونة البسيطة فتكون مصحوبة بِنيّة حسنة، وتتميّز هكذا عن التمرّد الدائم أي الطيش، فالطفل الأرعن يُبدي استعداداً طيّباً للانتباه ولكن ضمن حدود إمكانياته القصيرة المدى، غير أنّ هذا التمييز لا يمنع من اتّحاد الرعونة والطّيش وامتزاجهما بأشكال مختلفة.

من الواضح أنّ الطفل بحاجة إلى الفعالية الجسمية أكثر من حاجة الراشد إليها، وأنّ ابن العاشرة لا يستطيع أن يعيش على نمطٍ من الحياة يعيش عليه ابن الأربعين أو الخمسين، وأنّ كثيراً من الآباء، نتيجة خطئهم بالتشبيه والمقارنة، أو لنسيانهم ما كانوا عليه في السن نفسها، يعتبرون ولدهم أرعن ولو كان بوضع طبيعي تماماً، وإذا أردنا دقة في الحكم على رعونة الطفل وجب أن نقارنه بالوضع الوسطي للأطفال الذين هم في سنّه.

❁ كاتبة سورية.



أمّــا الهدوء النسبي الملحوظ عند كثير مــن الأطفال فهو لا يشيــر، بالضرورة إلى كونهم في حالة طبيعية تلقائية، وإنّما يشير إلى سهولة تطبّعهم بِطِباعِ الكبار، وتقليدهم في نمــط حياتهم، حتى لَيمكــن القول، إنّ الرعونــة إلى درجة ما، هي خير من الهدوء غير الطبيعي الملحوظ عند الأطفال الذين تفسدهم التربية التقليدية.

ولا يخفى، بعد هذه التحفّظات، أنّ في بعض الطبائع ميلاً إلى الحدّة بصورة شاذّة، فمن الممكــن في هذه الحالة، أن تكــون هناك عوامل أخرى كالوراثة والتــوازن الغددي، بصرف النظر عن كل عامل نفسي، تعمل على زيادة الاندفاع في الحركة والفعالية، ولكن حب التطلّع الشديــد، والرغبة الملحّة في التّماس مع العالم بشتى الأساليب الممكنة، والرغبة في معرفة كل شيء واختباره، والتدخّل في كل أمر، كل ذلك ممّا يسبب الرعونة، وفي الوقت نفسه، يدل على طاقة حيوية كبرى، وينبئ بصورة واضحة عن مستقبل الطفل.

ولا يخلــو من الفائدة أن نلاحظ كيف أصبحت حالــة أشخاص في سن الأربعين، بعد أن كانــوا في طفولتهم من أشــد الأطفال رعونة وحيوية، آخذين بعيــن الاعتبار جميع الأسباب المتأخّرة التــي ساهمت في تغيير سلوكهم، ومع ذلك، فليس من المستحيل أن تظهر الرعونة في حالات أخرى كمظهر أساسي لعدم القدرة على الرقابة الإدارية، أو كضعف (الأنا) الواعي أمــام أعمال الغرائز، وهكذا فإنّ رعونة الطفولة لا تكشف هنا إلاّ عن شيء من نسبة التوازن بين الدوافــع الغريزية البدائية، والقــدرة الدفاعية السلبية في الغرائــز الاجتماعية، وتبعاً لمساوئ النمو المقبل فإنّ هذا الأسلوب النفسي قد يوحي بفعالية خصبة، أو بضعف ما حيال الأهواء (بينما هذين الأمرين هما على أتم التلائم من جهة أخرى).

وعلى كلّ حال فالطفل الأرعــن، بدافع حدّة طبعه، احترام الأوامر والنواهي التي تُفرض عليه، فيقال إنّه متمرّد، وفي الوقت نفسه فهو لا يستطيع ضبط تطلّعه الطبيعي فيبدو راغباً فــي البحث عن كلّ شيء ومعرفة كلّ خفي، وهذا ما قد يسبب محاذير كثيرة في اقتصاديات البيت الذي لم يتّخذ الحيطة اللازمة أمام هجوم هذه القوى البدائية.

وعندئذ فإنّ الآباء – دفاعــاً عن نمط حياتهم الشخصية وراحتهم المشروعة – يأخذون بمحاربــة الرعونة والطّيش عند الطفل بأساليب قد لا تكون دائماً عادلة وملائمة، أمّا الطفل فبعــد أن يكون طيشه بريئاً، تدفعه هــذه الأساليب الخاطئة إلى الرغبة في التمرّد والانتقام، فتثير طيشه، وتزيده حدّة شعورية، فيصبح عندئذٍ طفلاً شرساً ومتمرّداً حقيقيّاً.

فيجــب أن يكون هدف المربين، من تدخّلهم فــي إصلاح الطفل الأرعن ليس جعله سهلاً ليّنــاً بالنسبة إليهم، بل تجهيــزه بالسلاح اللازم له للحياة الجديدة التي يدخل فيها، يجب أن يفكّروا في إمكانياته الحاضرة والمقْبِلة، ويستحسن ترك أوسع مدىً ممكن للنشاط الفائض، والحيوية الملتهبة عند الأرعن، بأن يُفسح له مجالٌ كافٍ في مكان ملائم له، لاتوضع فيه أشياء سهلــة الكسر، أو لعب سريعة العطب، أو أشياء قد يسبــب كسرها أذىً له، وبالنتيجة يهيأ له إطار يستطيع أن يجول فيه ويصول على هواه كالحيوان الصغير.

وبقدر ما تترك له الحرية الكافية لإظهار حيويته واستنفادها، يستطاع عند الحاجة حمله على الهدوء والانتباه في زمن التعليم، ومن جهة أخرى، فإنّنا نستطيع – عن طريق تناوب هذه الفعاليــة المزدوجة، العقوبة والمراقبة – تنمية الرقابــة الإدارية عند الطفل وملكة الهدوء، ويجب أن نتحاشى الوسائل الزجرية القاسية لأنّه إذا لم يستطع تحمّلها ينقلب بسرعة ويذهب مجهودنــا سدىً، كما يستحسن أن تحدد له بالضبــط مواعيد التطبيقات المطلوبة منه، وكم مــن الأمّهات مَنْ يمنعن أبناءهنّ عن الاشتراك في الألعاب المألوفة لِمَن هم في سِنّهم، وذلك لخوفهنّ الوهمي من أن يحصل لهم حادث ما، كما أنّ بعض الآباء يرسمون خططاً طويلة من الموانــع والنواهي لأطفالهم الذين لو تقيّدوا بها لَوَجَب عليهم ملازمة حالة الخمول والجمود بصورة تامّة، ومن جهة أخرى ففي كثير من الحالات لا ينتبه الآباء إلى أنّ أوامرهم متناقضة، وقــد فاتهم أنّ الأوامر التي لا تتناسب مــع طبيعة الأطفال وأعمارهم لا يستطيعون تنفيذها، فيظهرون عندئذٍ بمظهر التمرّد والعصيان، (إذا أردت أن تُطاع فَسَل المستطاع).

ومــن الجهالة أن نجهد في إبعاد الطفل دائماً عن كلّ المخاطر، إذ لا شيء يعدِل اختباراً مزعجــاً يعانيــه الطفل بنفسه، (إلاّ أن يكــون شديد الخطورة)، ليوحي لــه بضرورة التفكير والانتباه.

ويلاحــظ كثيراً أنّ الأطفال الذيــن تترك لهم حرّية التصرّف باللعــب، والتعرّض لبعض أخطاء الأطفال هم أقلّ الأطفال وقوعاً في المخاطر.

وفـــي كل الحالات، فإذا شئنا تهذيب الطفل الأرعن، يجب قبل كلّ شيء، أن نجد له هدفاً ملائماً لاستنفـــاد نشاطه ورعونته، كالرياضة مثلاً والمشـــي، والحياة في الريف، والسباحة، وأنواع الألعاب المختلفة.. إلخ.

وفضـــلاً عن ذلك يجـــب أن نطبع لعبه بطابع اجتماعـــي، أي أن نرغبه في الاشتراك في اللعـــب مع غيره مـــن أترابه، والنوادي الرياضيـــة، ومدينة الملاهـــي، والمسابح المخصصة للأطفـــال خير مثالٍ في ذلـــك، وهكذا فإنّ الغرائز الاجتماعيـــة المهذّبة تستخدم كمسكنات للحدّة الفائضة، وكعلاج ممتاز وناجع للرعونة.

المراجع

١- نشأة الشخصية، ف. س. موخينا، دار التقدم، موسكو، (١٩٨٨م).

٢- علم نفس الطفل، أ. أ. لوبليتسكايا، ترجمة: د.بدر الدين عامود، د.علي منصور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

٣- فصول في علم النفس، د.أحمد عزت راجح.

٤- محاضرات علم النفس العام، د.ليلى داود، كتاب جامعي، دمشق.

٥- نمو الشخصية، جيروم كاغان، ترجمة صلاح الدين المقداد، مراجعة د.عبد المجيد النشواتي.

تعدد الرؤى في أدب الخيال العلمي

«نداءات الأرض الحزينة» نموذجاً

د. ماجدة حمود ❀

يتجلى في رواية الخيال العلمي الطابع السحري للأدب، الذي يغذي الأبحاث العلمية بتقديم مبتكرات عبر الخيال، ثم يحققها العلم، وقد وجدنا العالم «تشارلز إتش تاونز» مخترع الليزر يعترف بأنه استوحى اختراعه جزئياً من رواية «إليكسي تولستوي» «علبة الموت» أو «شعاع غارين المميت».

وبذلك يسهم هذا النوع من الأدب في إدخال الرفاهية على حياة الإنسان، لكن في الوقت نفسه تسبّب في أزمات، لابد لها من عين ناقدة، ترصدها، لتبيّن أي بؤس ينتظر الإنسان إن لم يعدّل العلم مسار حياته، على حد قول «كريستان غرينيه»[١] وهذا التعديل لن يكون إلا بمواكبة الأدب له، بكل ما يحمله من أحاسيس راقية وقيم عليا.

إذن، يعالج هذا النوع من الأدب مشاكل الإنسان وقضايا الكون، ويثير المخاوف من مستقبل قد يكون مرعباً، نتيجة انحراف العلم عن مساره وتسبّبه لكثير من المآسي من هيروشيما (القنبلة النووية التي ألقتها أمريكا) إلى تشيرنوبيل (تسرّب الإشعاعات النووية للمفاعل النووي في روسيا) إلى الحروب الكارثية وتجريب الأسلحة الحديثة على بشر، ينتمون

❀ كاتبة وباحثة سورية.

إلى العالم الثالث؛ مما يدفع المتلقي إلى تأمل بؤس مصير الجنس البشري، فكأن هذا الأدب يدقّ ناقوس الخطر، كلما زاغ بعض العلماء عن القيم الإنسانية فاضحاً فداحة ما يخسره الإنسان حين يعيش حياةً تعتمد العلم فقط، وتهمل القيم والروح، وذلك عن طريق تقديم شخصيات خيّرة، تبحث عن وسائل تنقذ العالم بعلوم تكون في خدمة الإنسان، إذ تعزّز قيم الخير، وأخرى شريرة، تعمل على تسخير هذه العلوم من أجل تدمير الحياة على الأرض!

أزمة أدب الخيال العلمي في الغرب

نبّه كثير من الأدباء إلى الدمار الذي يحمله العلم، إذ إن علماً بلا وعي خُلقي فناء للروح، من هنا أهمية عدم فصله عن الفن، أي عن الوعي بالتوجّه الإنساني، لهذا حذّرت رواية الخيال العلمي من تشيّي الإنسان عن طريق التلاعب الجيني منذ الثلاثينيات من القرن العشرين، كما استطاعت أن تقدّم ظواهر من نقد المجتمع والسياسة والعلاقات بين البشر وبين سكان الكواكب الأخرى، أو بين النساء والرجال.

وقد يوحي أدب الخيال العلمي أن التقنيات العلمية باتت سجناً، يحاصر البشر، ويملي عليهم أنماطاً من الحياة تفقدهم إنسانيتهم[٢] يقول «ريمون ثروسون» في روايته «العالم كما سيكون» «يجسِّد هذا العالم لوحة قبيحة لمستقبل لا إنساني» كما يرفض «سوفيستر» في روايته «رحلة إلى اللامكان» المساواة المذلة في مجتمع التصنيع والعلم الوضعي، فلم يعد يقدّم هذا النوع من الأدب للناس حب الحياة والإقبال على ما فيها من جمال،كما كان يفعل ذلك من قبل، إذ لم يعد فيه سوى تكرار مخيف للمواضيع، حتى إن كتّابه باتوا أشبه بأعضاء مجلس النواب، الذين يصفّقون للقوانين، في حين أنهم - دوما- متخلفين عن التقدم التكنولوجي وعن استعمالاته السياسية والتجارية؛ لهذا أصبح هذا الأدب منذ هيروشيما متشائماً، رغم أنه يملك كل أسلحة الشاعرية، وأسلحة الهجاء.

نأمل أن يكون ذلك التشاؤم أزمة عابرة، وأن الخيال العلمي الذي خبا نجمه في الغرب، سيزدهر في ثقافات أخرى، عندئذ يمكنه - بما يقترحه من ابتعاد عن الواقع اليومي، وكل ما هو آلي- أن يعمل على تفهم أفضل للحاضر، لعله يقود إلى نظرة إيجابية ناقدة، أفلتت منه في الغرب[٣] فيركز على الروح والقيم التي ترقى بها، وبذلك يبعدها عن رؤية جافة، تسخر العلم من أجل أنانية الإنسان، وتهمل كل ما يفتح أمامه من آفاق، تغني أحاسيسه، وترتقي بأخلاقه.

أدب الخيال العلمي عند العرب

بدأ هذا النوع من الأدب عند العرب مع «الفارابي»، حين أسّس مدينته الفاضلة على الحب والتخلي عن قوانين الغاب والاستعباد والتمييز بين البشر على أساس العرق والدين.

في عام (١٨٦٥م) أصدر «فرنسيس مراش» «غابة الحق» وبعده أصدر «فرح أنطون» «الدين العلم المال، أو المدن الثلاث» عام (١٩٠٣م) أما «سلامة موسى» فقد كتب عام (١٩٢٤م) «مقدمة لطوباوية مصرية» فبيّن أن الأدب الذي يعتمد الحلم، يمكّن الكتّاب من الالتفاف على الواقع السياسي والاجتماعي، وبذلك يستطيعون مواجهة القمع الفكري، مما يشكل نافذة خلاص، يعوّض فيها الإنسان عما يقهره في حياته اليومية.

يعدّ «توفيق الحكيم» رائداً في أقصوصته «سنة المليون» عام (١٩٥٣م) و«رحلة إلى عالم الغد» عام (١٩٥٧م) استمدّ بعض أفكاره من مصادر غربية، تتحدث عن التغذية الصناعية، التي ستقضي على المجاعة في العالم.

لم نجد مصطلح «أدب الخيال العلمي» قبل السبعينيات من القرن الماضي، وقد صنّفه «مدحت الجيّار» في خانة الحداثة، التي تعتمد الغرائبية؛ لهذا عدّه نمطاً جديداً في الكتابة.

إنَّ أبرز كتّاب «أدب الخيال العلمي» العرب هم «الهادي ثابت/ تونس، نهاد شريف، صلاح معاطي/ مصر، عبد السلام البقالي، خالد اليعبودي/ المغرب، طالب عمران، لينا الكيلاني/ سورية، خليل سلمان/ الأردن» وقد تنوّع إبداعهم بين الرواية الطوباوية، ورواية الخيال العلمي البحت، ورواية الخيال العلمي الاستشرافي، الذي يفتح أبواب الاستكشاف المستقبلي، إذ إن حلم اليوم، قد يصبح واقع الغد؛ لهذا ينظر الغرب إلى هذا النوع من الأدب على أنه منجم أفكار هامة، يجب درسها وتجريبها سعياً للتجديد والفاعلية، وبما أن الدراسات العلمية الأكاديمية العربية، تكاد تكون معدومة، فلا بد من طرح سؤال: ألم يحن الوقت لتشجيع أدب الخيال العلمي، لنؤسس مستقبلاً أفضل ووعياً أعمق بالعالم وبأزمات الإنسان؟

لقد بات من الضروري كما يقول «د. أحمد أبو زيد» أن تقوم السياسات التعليمية العربية بتوجيه الطلاب نحو قراءة الأعمال الأدبية ذات الخيال العلمي لدفعهم إلى الخلق والإبداع والتفكير الجاد، فقد أثّرت بعض روايات الخيال العلمي في أبحاث علمية غربية استقاها العلماء منها، ففتحت أبواب الاستكشاف أمامهم.

إننـــا اليوم أحوج ما نكون إلى «أدب الخيال العلمي» ينفتح على رؤى متعددة، تحثّ المخيلة والعقل على البحث عن أساليب حياة أفضل، كما ينبّهنا هذا الأدب إلى بؤس حياة نعيشها اليوم، ستنتهـــي إلـــى دمارنا، إن لم نصغِ إلى صوت قيم أصيلة فقدناهـــا، ونعمل من أجل استعادتها، فإنقاذ البشر لا بد من أن يصاحبه إنقاذ للطبيعة، والاستجابة إلى نداءات الأرض الحزينة.

رواية «نداءات الأرض الحزينة، رواية الزمن القادم»

استطاعت رواية «د. طالب عمران» «نداءات الأرض الحزينة، رواية الزمن القادم» أن تنقل المتلقـــي إلى عوالم مستقبلية، تنتمي لعـــام (٢٠٢٠م) و(٢٠٢٦م) فتبدو قريبة نسبياً من زمن صدورها (٢٠١٥م).

تبدو هذه الرواية على نقيض رواية «جورج أورول ١٩٨٤م» التي صدرت (١٩٤٨م) إثر انتهاء الحـــرب العالمية الثانية، حيث بدا الروائي الغربي مؤرقاً بتأسيس حياة مدنية دستورية، بعيدة عن الاستبداد، أما الروائي «عمران»، حين أصدر هذه الرواية، كان مايزال يعيش بؤس الحرب في سورية، تؤرّقه فظاعاتها؛ لهذا يستعجل استطلاع آفاق الخلاص من ويلاتها في أقرب وقت؛ لهذا يمكننا أن نعدّ رواية «د. طالب عمران» أقرب إلى رواية الخيال العلمي الاستشرافي.

التعدد في الفضاء (الخيالي والواقعي)

تقبضـــ الرواية على أنفاس المتلقي منذ اللحظـــة الأولى، بفضل افتتاحيتها، إذ تبدأ بحدث غرائبي مشوّق، هو اختفاء الفتاة «عفاف» وهي في طريقها لزيارة بيت جدتها في إحدى القرى، بعد أن تصاب بنزلة برد، بسبب سوء الأحوال الجوية المفاجئ، وقد عالجها العجوز «فارس» حين أخذها إلى فضائه الغرائبي (كهف في غابة يعيش فيه ذئاب بعيداً عن البشر) مما يتيح للمتلقي معايشـــة برهة استثنائية، أشبه بحلم مستحيل، يتصالح فيه هذا العجوز مع الذئاب؛ ليعملا معاً على تخفيف معاناة المعذبين في الأرض والضعفاء، ويسهما في مقاومة الشر فيها.

وبذلـــك تتيـــح الرواية عبر شخصية الشابـــة «عفاف» معايشة عالميـــن الأوَّل: خيِّر أشبه بالخيـــال، والثاني: واقعي، تنتشر فيـــه غرائب «عصر يختلط الشـــر بأشكاله القبيحة وسط فوضى الأزمان المظلمة»[٤] التي باتت تنغّص حياتنا، وقد أنقذ هذا الفضاء الغرائبي الرواية من السقوط في السوداوية، فاستطاع المتلقي معايشة تعاطف الطبيعة «بحيواناتها المفترسة» مع الإنسان، حتى أصبحت أحزانها صدى أحزانه.

وهكـذا استمدّ الروائـي فضاءه من واقع بائس، اتحد فيه الأثرياء والقتلة مع قاطعي الطريق؛ ليهدّدوا كل من يحلم بالتغيير والتطور، ويعمل على نشر ثقافة التنوير، وبذلك تماهى حـزن المتلقي في الزمن الحاضر مع حزن الشخصية عام (٢٠٢٦م) حتى يكاد يكون صوتهما واحداً؛ لأن المعاناة واحدة، والعدو مازال واحداً.

إلـى جانب هذه الرؤية الواقعيـة السوداوية، التي توثّق لرعب نعيشـه يومياً، نجح خيال الروائي في فتح آفاق جديدة، تسعى إلى رسم أمل بالخلاص من هؤلاء المتوحشين، كاختراع وسائل تتيح الدخول في أفكار الآخرين وقراءتها؛ مما يفيد في مواجهتها، والبحث عن طريقة مناسبة للتعامل معها، وتغييرها، وبذلك تفتح رواية الخيال العلمي نافذة خلاص أمام إنسان، قهرتـه أفـكار ظلامية واستبداد سلطوي، إذ تؤكد أن مواجهتهـا والقضاء عليها لن يكونا إلا باقتران العلم بالعمل.

كما يسجل للروائي اختراع علاقة غرائبية تربط الإنسان «فارس» بأشد الحيوانات وحشية في المخيلة (الذئاب) حيث لا تنتهي مهمتها بإنقاذ حياته، كما حصل لـ«حي بن يقظان» بطل «ابن طفيل» الذي ترعاه ظبية، وحين تموت تنقطع علاقته بعالم الحيوان؛ لأنه بدأ يلتفت إلى الكـون بمعناه الواسع؛ ليفهم إشكاليـة الحياة والموت، فيتساءل عن ماهيته، باحثاً عن خالقه وأسباب نظامه، في حين تشتدّ في رواية «نداءات الأرض الحزينة» أواصر الإنسان بالحيوانات (الذئاب) التي تخلّت عن طبيعتها، لتساند الإنسان الطيب، بعد أن توحّش بعض البشر، حتى باتت تصرفاتهم، تستنكرها حتى الذئاب، فتقرر الوقوف إلى جانب الضعفاء من البشر، الذين ظلمهم إخوتهم في الإنسانية.

يلاحـظ أن هذه الغرائبية قد تبدّت أيضاً عبر كائنات فضائية، تعيش في المريخ، تساند الخيّرين على الأرض، وهي تملك قدرات استثنائية، تمكنها من اختراق أعماق البشر ومعرفة حقيقتهـم، مثلما تمكنهـا من اختراق الزمن، والعودة إلى أزمـان ماضية؛ لتكشف ما تختزنه الذاكرة.

صوت الخير «فارس»

تبدو هذه الشخصية على صلة وثيقة برسالة (العنوان) فهي تستجيب إلى «نداءات الأرض الحزينة» التـي تستغيث ممن يملؤها جوراً ودماً، فيسعى للمشاركة في تلمّس طريق خلاصها فـي «الزمـن القادم» الذي هو الجـزء الثاني من رسالـة العنوان، خاصة بعـد أن عجز عن

المواجهة في الزمن الحاضــر، وبذلك يتمكّن من مقاومة القهر والقنوط، حتى كأن الروائي، عــن طريق هذه الشخصيــة، يحثّ المتلقي على الإصغاء إلى نــداءات الأرض الحزينة، التي تماهــت مع نداءات الإنسان، الذي يبحث عن سبل، تنقذ روحــه وجسده، فتدلّه الرواية على أحدهــا، وهــو أن يتعلم من الطبيعة قيم الخيــر والعطاء، ويعيش تآخياً مــع حيواناتها حتى المفترســة منها، كما فعــل «فارس» مع الذئاب في هذه الرواية؛ لينقــذ البشر والطبيعة معاً مــن الحزن والكراهية والدمار، وبذلك بدا البعــد الاستشرافي للفضاء الروائي مكملاً للبعد الواقعي، يبحث عن حلول لأزماته.

تعدّ شخصية «فارســ» أبرز شخصيات الرواية، وقد جسّدها الروائي عبر ملامح، يمتزج فيها الواقع بالخيال، حتى في اختيار اسمه، إذ يعايش المتلقي فيه فروسية القيم الخيرة، التي تعشّش في لا وعيه، منذ عنترة بن شداد، وبذلك تجلى لديه اقتران القول النبيل بالفعل، فقد جعله مــرآة حياته وخلاصتها؛ لهذا ساندته في مهمته كائنات، تنتمي إلى الطبيعة (الذئاب)، أخرى خيالية «سكان الفضاء» مما يؤثّر في الوجدان أثناء التلقي.

قدّمــت الرواية معاناة هذا البطل من رجل الإقطــاع «سليمان بيك» فقد كان طفلاً ذكياً، أُعجــب به شيــخ القرية ومعلّمها، ونصحه أن يتابع دراسته في المدينة، ولجأ إلى سيد القرية الإقطاعي، كي يساعده، فاشترط «سليمان بك» أن تعمل أخت «فارس» «سلمى» في بيته، وحين يغتصبها، يقرر والدها الانتقام، فيقتله هذا الإقطاعي، وتُضرَب الأم حتى الموت مع ابنتيها، أمــا «فارس» فيُضرَب على رأسه ويصاب بالعمى، ومع ذلك يلاحقه رجال الإقطاعي، فينقذه ذئب، يمتلك قدرات خارقة، من شرّهم، تتجلى عندئذ شخصية هذا الحيوان مكافئة للإنسان الخيّر؛ لهــذا لن يستغرب المتلقي نبذ «البطل» لعالم القهر، فيرفض العيش بين البشر، فقد وجد في غابة الذئاب عالماً أكثر رحمة من عالم يدّعي الإنسانية.

لعــب الروائي على تناقض دلالــة الذئاب إذ تحوّل حامل الموت فــي المخيلة إلى منقذ للإنســان في الواقع، لعل ذلك بسبب ما لمسه من وحشيــة كثير من البشر، حتى إن المتلقي يجدهــا تفوق وحشيــة الحيوان؛ لذلك يبدو، هنــا، تأثّر الروائي بصــورة الذئب في الخيال العربي، فالشاعر «الفرزدق» يتخذ منه صديقاً يدعوه للعشاء

تـعـشَّ، فــإن واثـقـتـنـي لا تـخـونـنـي

نـكـن مـثـل مـن يـا ذئـب يـصـطـحـبـان

أمَّا الشاعر الجاهلي «الشنفرى» فقد هرب من عشيرته، ليتخذ من الحيوانات (الذئب/ سيد، النمر/ أرقط، الأفعى/عرفاء...) أهلا له؛ لهذا يخاطب قومه مبيناً اغترابه عنهم:

ولي دونكم أهلون سيد عمّلس

وأرقط زهلول وعرفاء جيأل

وبذلك شارك «فارس» الشاعر العربي هذا الإحساس، وفي اختيار فضاء منعزل، يعيش فيه بين هذه الحيوانات بعيداً عن البشر، لكن ما يميّز بطل الرواية أنه لم يقطع صلته بهؤلاء البشر، بل يجنّد نفسه لإنقاذ الضعفاء منهم، مثل الفتاة «عفاف» التي يتواصل مع جدتها «نسمة» عن طريق (التخاطر) كما أنه يتواصل مع كائنات فضائية؛ لتنجده، حين يشتدّ بؤس الناس، ويعجز هو وذئابه عن مواجهة الأعداد الهائلة من القتلة المتوحشين.

امتلك «فارس» قدرة تنبؤية، تعزّز حضورها في لغته، التي تشيع فيها صيغة الاستقبال، وقد التبست بالحاضر «سينخر الفساد الناس، وتزحف الفوضى إلى أمكنة كثيرة، ويعلو قدر الخطاة، الذين يعتقدون أنهم أسياد العالم، حتى تغضب الأرض، وتنفجر الحمم»(٥) دفاعاً عن براءتها؛ لتنتصر للإنسان الخيّر، وتسعى إلى تدمير الأناني، الذي يبحث عما يزيده غنى، ولو على حساب أخيه الإنسان، وتشويه الطبيعة.

ثمة رؤية موضوعية للشخصية الخيّرة «فارس» إذ لم نجدها في حالة انتصار دائم على الشر، صحيح أنه قوي، يستطيع حصارها بقوى مدمرة، لكن الروائي يبدو متعاطفاً معها؛ لهذا يخترع خياله وسيلة تخلّصها، وهي استخدام الشخصية لطاقتها الداخلية، التي تتحد مع الفكر، وبذلك يلفت النظر إلى تلك الطاقة، التي كثيراً ما ينساها الإنسان، فيبحث عن خلاصه عبر أدوات مادية فقط، وهي، غالباً، ما تكون خارجية، وينسى قدراته الروحية؛ لهذا ركّز على فعالية تلك الطاقة، وبالغت مخيلته في قدرتها لدى «فارس» إذ استطاعت ترحيل جسده من مكان إلى آخر؛ حتى إن المتلقي، يكاد يحس أنه يعيش في عوالم أشبه بألف ليلة وليلة، حيث يطير بطلها في لحظة حرجة، أحاطت به الأعداء، فنجده يستعين بقوى خارقة (طائر الرخ) لكن بدت طريقة ترحيل جسد «فارس» في هذه الرواية أكثر إقناعاً، إذ لا تعتمد على السحر أو على الحيوانات الأسطورية.

صحيح أن الرواية اهتمت بصوت الرجل (فارس ممثلاً للخير) لكنها أفسحت المجال لصوت المرأة، نجدها قدّمتها عبر كائنات نسوية فضائية طيبة، مثل «جالا» و«تالا» التي

تعجــب بـ «صفــوان» أحد حماة الخير والحــب على الأرض؛ وقد رســم الروائي إصرار هذه الشخصيــة الفضائيــة الطيبة على العمل من أجل ارتقاء البشــر ومقاومة الشر، مهما كانت الظروف والآلام؛ لهذا تساندهم في صراعهم مع القتلة المتوحشين، وترعاهم بالنصيحة وعن طريق تنبئهــا بمصير البشرية، إذ نسمع صوت طفلة من المريــخ يستشرف بؤس المستقبل، الذي ينتظر البشر، إن لم يغيّروا أنفسهم: «يجب أن يتوقف ظلم الناس لبعضهم بعضاً سريعاً، وإلا سينقرض البشر من جديد.»(٦) بسبب انتشار الحروب وظلم الإنسان لأخيه الإنسان.

يلاحــظ المتلقي أن الروائي منح الشخصية النسويــة دوراً هاماً في مقاومة الشر، سواء أكانت تنتمي لعالــم الخيال «جالا وتالا» أم للواقع «الجدة نسمة، الخالة طاهرة، عفاف» دون أن يعني هذا القول إننا نفتقد الخير في الشخصيات الذكورية «فارس، صفوان» كأن الروائي يحمّــل المرأة مسؤولية إنقــاذ العالم من الدمار نظراً لما تملكه من مشاعر مرهفة ومعطاءة، تمت بصلة لمشاعر الأمومة.

صوت الشر

تقدم الرواية صراع البشر، الذين برمجوا حياتهم على الإساءة إلى الآخرين، فصوّر الروائي زحــف الشر؛ الذي يمنع الناس أن يعيشوا «أزماناً مستقرة» فقد دمر العلاقات الإنسانية، مثلما دمّــر الطبيعة، وكما يُلاحظ أن الروائي، اخترع وسائل، تسانــد الإنسان الخيّر في صراعه مع الشر، لكن الشرير، في الرواية كما في الحياة، لن يقف مكتوف الأيدي، إنه يسخّر العلم؛ ليخترع وسائــل تزيده شــراً (استنساخ أعضاء بشريــة، لزيادة التجارة بها، أو العبــث بقدرات الإنسان واستنزافها ... إلخ) وبذلك بات العلم وسيلة دمار للبشر، عوض أن يكون وسيلة إنقاذ لها !!

يلاحظ المتأمــل أن هذه الشخصيات الشريرة، لم تنل فضــاء سردياً كافياً، على نقيض الشخصيــة الخيّرة، كما أنها تجسّدت بلغة عامة، ابتعدت عن شخصيات اللحم والدم، غالباً، يقــول مصعب: «أعرف تاريخهم ...منذ أكثر من نصف قرن، وهم يعيشون فساداً في كل مكان، أطلقوا ثقافة القتــل بشكلها المرعب، وأصبحت جزءاً من ثقافة الأجيال الجديدة، نحن الآن في عام (٢٠٢٦م) ومازالوا يتمدّدون ويكبرون».

نلمســ، هنا، صورة عامة تجريدية لهؤلاء الأشرار، بل نراهم دون اسم محدد، ربما بسبب رؤيــة سوداوية تهيمن على المؤلف بسبب ما يعيشه من قلــق، فقد بدأ الإرهاب يكوّن دولته، ويلحق به آلاف الشباب؛ مما جعل الإرهاب، يشمل برعبه الحاضر والمستقبل؛ لهذا تثير رواية

«نداءات الأرض الحزينة» القلق والخوف أثناء تلقيها، فهي تتنبّأ باستمرار الحزن، مادام القتلة بيننـــا، فقد عمّ وباء الشر واقعنا المعيش، وسيعمّ مستقبلنا، صحيح أن أشكال كائناته تغيّرت، فأصبحـــت بعدة أرجل، لكن أدواتها (سواطير، بلطـــات، سكاكين...) لم تتغير، مما يوحي بأن وحشيتها قد ازدادت خطورتها، والأكثر رعباً أن تبدو باقية على مرّ الأزمنة.

وحيـــن يتأمل المتلقي الصورة الاستشرافية، التي يرسمهـــا الروائي لهؤلاء القتلة، يجدها مستمدة من واقع نعيشه اليوم «سحناتهم غريبة ومرعبة بشعورهم الطويلة وذقونهم الطويلة» حتـــى أعمالهم «تقطيع الجثث» وعقائدهـــم نفسها «يؤمنون أنهم الوحيـــدون الذين يطبقون الشرائـــع التي تقربهم من الله، وأن الآخرين هـــم الكفرة الفجرة، الذين يستحقون الاستعباد، وربمـــا القتل بقطع الرؤوس وتقطيع الأجســـاد»[٧]. وبذلك نتعرّف إلى هؤلاء المتوحشين عبر لغة العنـــف، التي تجسّد أفعالهم وقيمهم، لهذا لن نستغرب نشرهم الدمار حيثما حلّوا، حتى إنهم لا يكتفون بقتل الإنسان، بل يقتلون الطبيعة معه، فهم أتوا ليقلبوا الأرض ويزيلوا «ثمارها وأشجارهـــا وزهورها..نفذوا إلى جحور الحيوانات يختبئون فيها مع ما نهبوه من الناس»[٨]. وبذلك يبدو حقد هؤلاء القتلة على الإنسان جزءاً من حقدهم على الطبيعة.

أمّـــا دورهم فينحصر في نشر الرعب وزيادة الاستبـــداد والتخلف في حياتنا، حتى باتوا يخلّصـــون «الأثرياء والمُلّاك من الذين تمـــردوا عليهم» وبذلك يخلّصون المجتمع العربي من عوامـــل قوته، فيقضون على كل إنسان يحلم بغد أفضل، ويُبقون على أولئك الفاسدين، الذين يتاجرون بالقيم والأوطان، أي يبقون على شركائهم في التدمير.

إذن، لـــم تمنح الشخصيات الشريرة فضـــاء للتعبير عن ذاتها؛ لهذا تعرّفنا بصوت الراوي علـــى أعمالها، أكثر مما تعرّفنا علـــى أعماقها، وحين نسمع صوتها نجده عامّاً، لا خصوصية فيه، حتى إن صيغة الجماعة بدت أكثر هيمنة على فضائها السردي «يجب أن نظل متكاتفين، ونستغـــل منابع الثـــروة دون أن نلقي بالاً للشعوب... يجب أن تظـــل ضائعة، حكامها رغم أننا غيّرناهم بأشكال جديدة محبوبة، فهم أكثر تبعية لنا من الذين قبلهم»[٩]. وبذلك تجلى الشر، أحياناً، فكرة مجردة، أكثر مما تجلى شخصيةً من لحم ودم.

بدت الشخصيـــات الشريرة تحمل أسماء غربية، ويهودية أحيانـــاً «بام الرئيس، نوردوك، صموئيـــل، آستير، بول، أدنا» أي أسمـــاء، ترمز إلى فئة استعماريـــة وصهيونية غنية، تستبد بالضعيـــف، وتقود العالم إلى الدمار؛ مما يلمح إلى رغبـــة المؤلف في كشف أسباب البؤس،

الــذي نعيشه اليوم، فيسنده إلى عدو خارجي، لكن رغم وجود هذه الأسماء بدت شخصياتهم أقــرب إلــى التجريد، واكتست أفعالهــم الشريرة ملامح عامة، غالبــاً، فشملت عموم البلاد الفقيــرة؛ فقد استغلت العلم، واحتكرته؛ لتزيد هذه البلاد تخلفاً؛ فتقتل أي أمل في تطورها، حتــى وجدناها تفرغها من عقولها المبدعة بالقتل، أو بشراء الذمم، أو بالتهجير، بل تقضي علــى أي مسؤول فيها، يهيّئ العقول والبنى العلميــة، كي يسهم في التطور، وينقذ العرب من التخلف والجهل.

تهتم الرواية بأن يعيش المتلقي زمناً انقلبت فيه المفاهيم، حتى بات الإنسان فيه رقماً، تزايد عليه القوى العظمى المتحكمة بالعلم والمال في هذا الكوكب؛ ليبقى بعيداً عن حلم النهضة.

جماليات الخاتمة

إنّ أحد أسباب بلائنا اليوم وسائل الإعلام، التي باتت أدوات تحريض على القتل وكراهية الآخــر المختلف؛ لهذا فضحت الرواية قدرتها الهائلة علــى تشويه الإنسان، وقلب الحقائق، حتــى تحوّل على يديها من وهب نفسه لإنقــاذ البشرية «فارس» إلى مدمّر لها، وبذلك تضعه في خانة أعدائه، الذين كافح لمقاومتهم، ودفع ثمناً باهظاً بسبب ظلمهم؛ لهذا أتت صديقته «جالا» من المريخ لتصطحبه إلى كوكبها «كان هذا الحل إنقاذاً لفارس، لكنه لم يكن في صالح الكوكب، ولكن شيئاً عوّض ذلك، فقد انتشرت الذئاب الشرسة تصطاد قاطعي الرقاب»(١٠).

إنَّ بعضــ وجوه أزمتنا اليوم، تحــوّل أدوات الاتصال الحديثة، التــي كان من الممكن أن تكــون أداة تقارب ووحــدة، إلى أدوات لتدميــر الحقيقة، ونشر وجهة نظــر الأقوياء، الذين يملكون السلطة والمال، ويسخّرون العلم لمآربهم الشريرة؛ لهذا لم يعد الفرد «فارس» يستطيع مواجهتها، فانتقل إلى عالم أكثر نقاء، بعد أن حوّله الإعلام المضلل إلى إرهابي.

حــاول الروائي ألا يُغرِق خاتمة روايته فــي اليأس، كي يعزّز الأمل في انتصار قوى الخير علــى الشر، فترك الذئاب (أصدقــاء فارس) يستمرون في مقاومــة القتلة المتوحشين؛ مما يوحي بضرورة العودة إلى الطبيعة، فهي خير معين لنا في مواجهة قوى الشر.

وهكــذا شكلت رواية «نداءات الأرض الحزينــة» ناقوس خطر، يقرع ضمائرنا، يحثّنا على البحــث عن طــرق، ننقذ فيها إنسانية الإنسان، ونواجه قوى الظــلام والدمار، التي لا تعرف وحشيتها حدوداً، ويشير لنا أن ذلك لن يكون إلا بإنقاذ الطبيعة، فقد قُتل الإنسان يوم قتلها، حتى باتت نداءاتها الحزينة صدى لنداءاته.

الحواشي

١- د. محمد الهادي عياد ود. كوثر عياد «أدب الخيال العلمي»، جامعة دمشق، (ط١)، (٢٠١٥م)، (ص١٢٢-١٢٣).

٢- المصدر السابق، (ص٢٥).

٣- المصدر السابق نفسه، (ص٢٧)، بتصرف.

٤- د.طالب عمران «نداءات الأرض الحزينة»، جامعة دمشق، (ط١)، (٢٠١٥م)، (ص٦٦).

٥- المصدر السابق، (ص٧٨).

٦- المصدر السابق نفسه، (ص١٣٩).

٧- المصدر السابق نفسه، (ص٦٨).

٨- المصدر السابق نفسه، (ص٤٤).

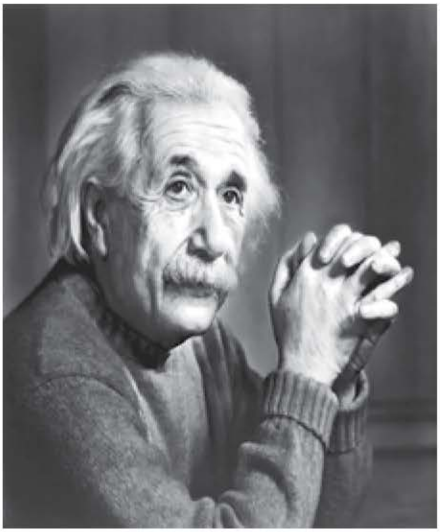
٩- المصدر السابق نفسه، (ص١٠٥).

١٠- «نداءات الأرض الحزينة»، (ص٢٣٧).

أنشتاين وعصره (١٨٧٩– ١٩٥٥م)

م. نعيم عبد ❁

بمناسبة مرور مئة سنة على النظرية النسبية العامة



يعتبر القرن الماضي قرن «ألبرت أنشتاين» لأن كلمة «النسبية» أصبحت على كل لسان وصادفت سنة (٢٠١٥م) الذكرى السنوية المئوية لإعلان نظرية «النسبية العامة» عام (١٩١٥م) وكان «ألبرت أنشتاين» قد نشر نظرية «النسبية الخاصة» عام (١٩٠٥م) التي اعتبرها ناقصة في حينه. ولم يهدأ نشاطه الذهني وتفكيره العبقري حتى أكملها في «النسبية العامة».

قام الدكتور «عبد الرحمن مرحبا» بتأليف أوّل كتاب باللغة العربية عن «ألبرت أنشتاين» الذي نشر الطبعة الأولى منه عام (١٩٥٨م) ونشر الطبعة الثانية عام (١٩٦٢م) وانتشر هذا الكتاب في البلاد العربية

❁ كاتب سوري.

كلهـا تقريبـاً، ويقع هذا الكتاب في (مئة وخمسين صفحة) كلها إثـارة وتشويق، أما المرجع الثاني: «قصـة الفيزياء The Story of Physics» فإنه يتضمن (عشرين فصلاً) تشمل أكثر من (خمسة وثلاثين عالماً) من مشاهير وعلماء الفيزياء. أما المرجع الثالث لهذا البحث فهو العدد رقم (١٣٩) من مجلة «الثقافة العالمية» الذي يتضمن مقالاً بعنوان:«تراث أنشتاين Einstein's Legacy».

ألمانيا في عصر «ألبرت أنشتاين» (١٨٧٩ - ١٩٥٥م)

- (١٨٧١ - ١٨٩٠م) في هـذه الفترة كانت ألمانيا ملكية يحكمها الإمبراطور «غييوم الأول Guillaume I» ورئيس حكومته «أوتوبسمارك» (١٨٩٠ - ١٩١٤م).

- (١٨٩٠ - ١٩١٤م) أصبحت ألمانيا أقوى دولة أوروبية اقتصادياً وعسكرياً، لها مستعمراتها الخاصـة بها تمامـاً مثل بقية الـدول الاستعمارية وكان حاكمها الإمبراطـور «غييوم الثاني Guillaume II» الملقـب «قيصر ألمانيا وملك بروسيا» وفي عهده كانت ألمانيا على علاقة وثيقـة بالدولـة العثمانية وتم تنفيذ الخـط الحديدي الحجازي وخط حديـد قطار الشرق السريع بمساعدة ألمانية، وقد رحّب السلطان «عبد الحميد بغييوم الثاني» وزوجته «فيكتوريا» فـي قصر «يلـدز» عام (١٨٩٨م) وهما فـي طريقهما لزيارة «القدس» و«دمشق» وقد وضع «غييـوم الثاني» إكليلاً مـن الزهر على قبر «صلاح الدين الأيوبـي» في «الجامع الأموي»في دمشق بتوقيع «غييوم الثاني» (قيصر ألمانيا وملك بروسيا).

- (١٩١٤ - ١٩١٨م) نشبـت في هذه الفترة الحرب العالمية الأولى وانتهت بهزيمة ألمانيا وحليفتهـا تركيا، وقد فرضت معاهدة «فيرساي» فـي (١٨١٩/٦/٢٨م) على ألمانيا شروطها القاسيـة التي كانت سببـاً غير مباشر للحرب العالمية الثانية. أمـا تركيا فقد استولى على الحكـم فيها «مصطفى كمال» زعيم حزب المقاومة الوطنية وقام بتحويل تركيا إلى جمهورية برلمانية علمانية بتوقيع معاهدة «سيفر» بتاريخ (١٩٢٠/٨/١٠م).

كمـا شهد العالم انتصار الثورة الاشتراكية فـي روسيا عام (١٩١٧م) وتم تأسيس الاتحاد السوفييتي إضافة إلى الإمبراطورية اليابانية القوية.

- (١٩١٩ - ١٩٣٣م) أصبحـت ألمانيـا جمهورية برلمانية بعد إلغاء الملكية وتنازل «غييوم الثاني» عن الحكم بتاريخ (١٩١٨/١١/٩م) وتلا ذلك دستور تم إعلانه في مدينة فايمار على أنّها حكومة ضعيفة عانت من التضخم المالي والركود الاقتصادي وارتفاع عدد العاطلين عن العمـل وقد استغل «الحزب النازي» هذه الأوضـاع ووصل إلى السلطة في انتخابات برلمانية

خســـر فيها «الحزب الشيوعي الألماني» وأصبح «أدولف هتلر» حاكم ألمانيا الأوحد الذي قام بتصفية خصومه واحداً بعد الآخر وأعاد لألمانيا هيبتها وقوتها.

- (١٩٣٣ – ١٩٣٩م) خالــف «هتلر» شروط معاهدة فيرساي وأنشأ جيشاً قوياً وبدأ سياسة التمييز العنصري واضطهاد اليهود مما أدى إلى هجرة الكثير من العلماء خارج ألمانيا.

- (١٩٣٩ – ١٩٤٥م) نشبت في هذه الفترة «الحرب العالمية الثانية» بعد أن تحالف «هتلر» ألمانيا مع «موسوليني» إيطاليا واليابان في حلف عرف باسم «دول المحور» بينما شكلت بقية الدول المنتصرة في هذه الحرب حلفاً عرف باسم «دول الحلفاء» انكلترا– فرنسا– أمريكا.

قبـــل بداية الحرب فرض «هتلر» مبدأ المجال الحيـــوي لألمانيا وضم إلى ألمانيا أراضي الدول المجاورة في سياسة توسعية وكان من ألدّ أعدائه «اليهود والشيوعية» وانتهت «الحرب العالمية الثانية» بهزيمة دول المحور وانتصار الحلفاء.

- (١٩٤٥ – ١٩٥٥م) استطـــاع الشعب الألماني بناء دولته من جديد بعد الدمار الواسع الذي لحق بمعظم المدن الألمانية وأعاد الاقتصاد الألماني قوته والحدث البارز بعد الحرب هو ولادة الســـوق الأوروبية المشتركة عام (١٩٥٧م) التي كانت المشـــروع الذي حلم به «**ألبرت أنشتاين**» وكان ينـــادي به قبل الحرب العالمية الأولى وعمره حينئذٍ لم يتجاوز (الخامسة والثلاثين سنة)، حيث كان يرى أن البديل الوحيد للحرب الطاحنة (التي ستقضي على جيل كامل من الشبان) هو قيام حكومة أوروبية موحدة، دون جدوى ووقعت الكارثة التي ذهب ضحيتها ملايين البشر، لكن حلمه تحقق عام (١٩٥٧م) بعد وفاته بسنين عندما تأسست السوق الأوروبية المشتركة، وبنتيجة «الحـــرب العالمية الثانية» قامت دولتان ألمانيتان (ألمانيـــا الاتحادية) و(ألمانيا الديمقراطية) وتم تقسيم العاصمة «برلين» أيضاً إلى برلين الشرقية وبرلين الغربية، يفصلهما جدار إسمنتي رهيب، وانتشر بين المعسكرين الشرقي والغربي (أو الاشتراكي والرأسمالي) انتشر سباق تسلح نووي من جديد وعاش العالم في جو يتسم بتوازن الرعب.

حيـاة «ألبـرت أنشتايـن» (١٨٧٩/٣/١٤م– ١٩٥٥/٤/١٨م)

ولد «**ألبرت**» في مدينة «أولم ULM» في جنوب غرب ألمانيا والتي تقع على نهر «الدانوب» فـــي مقاطعة «فيرتمبرغ» وإلـــى الشرق منها تقع مدينة «ميونيخ» التـــي أمضى فيها «ألبرت» سنوات دراسته الابتدائية والإعدادية والثانوية.

كان والده «هرمان أنشتايـــن» ووالدته «بولين كوخ» وكلاهما من عائلة يهودية غير ملتزمة بممارسة الشعائر الدينية.

كان «هرمان أنشتاين» يملك ورشة كهركيميائية أو معملاً صغيراً للطلي الفلفاني، والمدير الفنــي لهذا المعمل هــو «جاكوب أنشتاين» شقيق «هرمان» وهــو مهندس ناجح كان له الأثر البالــغ في تربية «ألبــرت أنشتاين» وقد حبب إليه العلوم وخاصــة الرياضيات، كما أن والدة «ألبرت» حببت إليه الموسيقا وخفة الدم (المرح).

وبعــد سنة واحدة غادرت الأســرة الصغيرة مدينة أولم إلى ميونيــخ عام (١٨٨٠م) وبعد سنــة أخرى ولدت «مايا» أخت «ألبرت» وكان يعطف عليها ويحبها حباً جماً وهي أيضاً كانت مخلصة له طوال حياتها.

ومــع أن «ميونيخ» كانت مدينة ألمانية كاثوليكية فإن أسرة «أنشتاين» لم تلق إلَّا القليل من العناء أو العداء من أهل البلدة الألمان، خاصة قبل ظهور الحكومة النازية.

في الخامسة من عمره دخل «ألبرت» المدرسة وكان يبدو انطوائياً لا يشارك التلاميذ في اللعب وكان بطيئاً في تعلم اللغة الألمانية، وخشي والداه أن يكون بليداً أو متخلفاً عن أقرانه لكنه أثبت لهما عكس ذلك وقد تكلم الألمانية بطلاقة بعد دخوله المدرسة الابتدائية.

فــي العاشرة من عمــره انتقل «**ألبرت**» إلــى مدرسة «ليوبولد» الألمانيــة النموذجية عام (١٨٨٩م) وفيهــا كان النظام مطبقاً بشدة وقسوة مما جعل «ألبــرت» يكره ألمانيا والمدرسة والسلطة التعليمية فيها ودفعه ذلك كي يتخلى عن الجنسية الألمانية فيما بعد...

عندما كان «ألبرت» في الخامسة عرض عليه والده بوصلة مغناطيسية أدهشته لأنها تشير دوماً إلى الشمال مهما كان وضع إطارها الخارجي، واستنتج «ألبرت» أن الفضاء الذي يحيط بالإبرة لا يمكن أن يكون خالياً بل يوجد فيه ما يؤثر بالبوصلة ويجعلها تشير إلى الاتجاه نفسه!..

بفضــل والدته «بولين كوخ» تعلم «ألبرت» العزف علــى الكمان والبيانو حتى أمكنه عزف «سوناتا» موزارت وهو بعمر الثالثة عشرة...

ولأسبــاب اقتصادية غــادرت العائلة مدينة «ميونيــخ» إلى «ميلانو»فــي «إيطاليا»، لكن «ألبــرت» بقي في «ميونيخ» كي يحصل على الثانوية العامة التي تؤهله لدخول الجامعة، لكن بعــد أشهر قليلة ترك «ألبرت» مدرســة «ليوبولد» والتحق بأسرته في «ميلانو» سنة (١٨٩٥م) ولم يكمل السنة الدراسية في «ميونيخ» بسبب خلافه مع إدارة المدرسة لكنه حصل من مدرس الرياضيات على توصية قدمها إلى مدير المدرسة في مدينة «آراو Aarau» السويسرية فقبل فيها وحصل على دبلوم أهّله لدخول معهد «البوليتكنيك» في مدينة «زوريخ» في «سويسرا».

فـــي «ميلانو» تخلى «ألبرت» عن الجنسيـــة الألمانية وهو بعمر الخامسة عشرة وتمكن من الحصول على الجنسية السويسرية سنة (١٩٠١م) أي بعد تخرجه من جامعة «البوليتكنيك» وبعد أن عمل في المرصد الفيدرالي السويسري مدة ستة أشهر وبمساعدة من صديقه في الجامعة «مرسيــل غروسمان» الذي قدمه إلى «هالر Haller» مدير مكتب تسجيل براءات الاختراع في مدينة «برن» السويسرية وعمل «ألبرت» في هذا المكتب مدة تسع سنوات كمدقق.

تابــع «**ألبــرت**» دراسته في جامعة «زوريخ» (إلى جانب عمله فـــي مكتب هالر) وتمكن من الحصـــول على الدكتـــوراه سنة (١٩٠٩م) على الرغم من الظـــروف المادية الصعبة التي كان يعانـــي منها خـــلال مراحل دراسته كلهـــا. كان راتبه في مكتب برن يبلـــغ (ثلاثة آلاف فرنكٍ سويسري) في السنة.

تـــزوج «**ألبـرت أنشتاين**» عـــام (١٩٠٣م) من زميلته في الجامعـــة «ميلافاماريتش» وكانت مسيحيـــة أرثوذكسية، عاش معها إحدى عشرة سنة وأنجب منها ولدين، وأصبح لدى «ألبرت» المزيد من الوقت بعد الزواج فتمكن من إعداد نظرية «النسبية الخاصة» عام (١٩٠٥م) (قبل حصولـــه على الدكتـــوراه) كان «ألبرت» قبل الزواج يقوم بنفســـه بالأعمال المنزلية كـ(الطبخ والتنظيف).

يعتبر عام (١٩٠٥م) عاماً ثورياً في تاريخ العالم فالأحداث فيه تتلاحق وأصبحت «اليابان» دولة عظمى وألمانيا أيضاً أصبحت دولة قوية عسكرياً واقتصادياً، وكان كل شيء ينذر باندلاع الحـــرب العالمية الأولـــى وقبل ذلك نشبت الحرب الروسيـــة -اليابانية في الفترة بين شباط (١٩٠٤م) وأيلـــول (١٩٠٥م)، وفي هذه المدة كان «أنشتايـــن» لا يفكر في شؤون المستقبل إلا قليلاً وفيها أيضاً وضع النظرية «النسبية الخاصة» ونظريته حول «الحركة البراونية» ونظرية «الكم»، ضمن ثلاث مقالات ثورية نشرتها له مجلة «حوليات الفيزياء Annalen der. Physik» وكان يخشى أن ترفض هذه المجلة نشرها لأنه لم يكن قد حصل بعد على الدكتوراه.

وبعد نشر هذه المقالات كان من الطبيعي أن يهتم بها علماء الفيزياء في أوروبا كلها وليس فقط في سويسرا وبدا لهم أن هذه النتائج العلمية الباهرة لا تتفق مع منصب موظف بسيط فـــي مكتب تدقيق براءات الاختراع، ولذلك سعى بعضهـــم لتعيينه أستاذاً في جامعة «زوريخ» وتـــم له ذلك عام (١٩٠٩م) حينئذٍ ترك «**أنشتاين**» عمله في برن وأصبح (أستاذاً مساعداً) في جامعة «زوريخ».

رُشِّـحَ «**ألبـرت أنشتايـن**» لجائزة «نوبل» في الفيزياء عدة مـرات كان أولها سنة (١٩١٠م) وحصـل عليها عام (١٩٢١م) ليس بسبب نظرية «النسبية» بل من أجل أبحاثه المتعلقة بالأثر الكهرضوئي، لأن لجنة منح جائزة «نوبل» تشترط لمنحها أن يكون البحث مفيداً للبشرية وكان رأيها بالنظرية النسبية أنها بحث نظري ليس له تطبيقات عملية مفيدة.

أصبـح «**أنشتاين**» أستاذاً أصيلاً وبراتـب أعلى في جامعة «براغ» الألمانية عام (١٩١٠م)، ثـم أصبح مديراً لمعهد القيصر «ويلهلم» في «برلين» عـام (١٩١٣م) بفضل صديقه «ماكس بلانك»، ثم أستاذ شرف في جامعة «برلين».

وفـي نيسان (١٩١٤م) هجرته زوجته «ميلافاماريتشـ» وعادت مع أولادها إلى «زوريخ»- «سويسرا» قبيل اندلاع الحرب العالمية الأولى وبقي «ألبرت أنشتاين» وحيداً في «برلين» بعد فـراق أسرته، وكان ذلك بسبب «**أنشتاين**» نفسه لأنـه كان يفضل عمله دائماً على أسرته ولم يسبب له إنهاء زواجه كثيراً من الحزن، ثم اندلعت الحرب العالمية الأولى وخلال هذه الحرب كان «ألبرت» يحمل الجنسية السويسرية ويعيش في «برلين» لذلك كان من السهل عليه مغادرة ألمانيا عدة مرات أثناء الحرب، وكان «**أنشتاين**» يرى أن اجتياح ألمانيا للدول المجاورة حماقة كبيـرة لـن تجلب معها سوى الألم وإراقة الدماء وكان يعتقـد أن البديل الوحيد لهذا الحريق الهائل الذي سيدمر جيلاً كاملاً من الشبان هو حكومة أوروبية موحدة.

استمر «ألبرت» في أبحاثه حتى قدّم النظرية «النسبية العامة» سنة (١٩١٥م)، ونُشِرَت هذه النظرية في مجلة «أكاديمية العلوم» في «برلين» وعلّق عليها العالم «ماكس بورن» عام (١٩١٦م) بقوله: «تبدو لي هذه النظرية أنها أعظم إنجاز يقوم به إنسان عن الطبيعة والكون».

تطلبـت النسبية العامة من «**أنشتايـن**» تركيزاً شديداً وحسابات معقدة مضنية دامت عدة أشهر حتى إنه أهمل صحته البدنية فعانى من انهيار عصبي عام (١٩١٧م) ثم استعاد صحته ببـطء بفضل ابنة عمه «إلزا أنشتاين» التي تزوجها عـام (١٩١٩م) وعاش معها حياة سعيدة مليئة بالرحلات والأسفار حتـى استقر بهما المطاف في «الولايات المتحدة الأمريكية» سنة (١٩٣٣م) فـي مدينـة «برنستون»، وبعد ثلاث سنـوات توفيت زوجته الثانيـة «إلزا» أي عام (١٩٣٦م) بعد حياة زوجية سعيدة دامت (١٧ سنة).

لـم تغادر زوجته الأولـى «ميلافا» مدينة «زوريـخ» بينما ابنها البكـر كان يعمل مهندساً في الولايـات المتحدة، أما «مايا» أخته فقد غادرت «فلورنسـا - إيطاليا» عام (١٩٣٩م) إلى

«برنستون» وأقامت مع أخيها «**ألبرت**» مدة (١٠ سنوات) وتوفيت هناك عام (١٩٤٩م) وقد تألم «**ألبرت**» لوفاتها أكثر من ألمه بوفاة زوجته ووالديه.

أمّا «**أنشتاين**» بعد نشره لـ«النسبية العامة» وجد أنها تؤدي إلى كون غير مستقر حين طبق معـادلات «النسبية» على الكـون بأسره لذلك تلاعب بهذه المعـادلات مرتكباً أكبر خطأ في حياتـه (حسب قولـه هو) عام (١٩١٧م) وذلك بأن أدخل من عنده ثابتاً يعرف بالثابت الكوني لكـي ينتج عنه أن الكـون مستقر وساكن، ومن الرصد الفلكي عـام (١٩٢٩م) على يد العالم «إدويـن هابل» وجد أن الكـون يتمدد ويتوسع فعلاً وذلك من ظاهـرة تعرف بانحراف طيف الضوء الوارد من المجرات البعيدة نحو اللون الأحمر من الطيف Red Shift وربّ ضارةٍ نافعة فإن الثابت الكوني أفاد العلم كثيراً.

بعـد نجاح النظرية «العامة» الباهر أثبتت التجارب والأرصاد الفلكية صحة التنبؤات التي استنتجهـا «**ألبرت أنشتاين**» خاصة عندما سافر السيـد «آرثر أدنغتون» إلى جزيرة (برنسيب Principe) فـي خليج غينيا (جنوب غـرب أفريقيا) ضمن البعثة البريطانية الفلكية ومهمتها رصـد كسوف الشمس عام (١٩١٩م) حيث التقطـت صوراً فوتوغرافية للسماء أثناء الكسوف وأظهـر تحليلها ومقارنتها مع صـور المنطقة نفسها من السماء بعد (ستـة أشهر) أن مسار الضوء الوارد من النجوم البعيدة قد انعطف فعلاً عند مروره بالقرب من قرص الشمس أثناء الكسـوف بتأثير الحقل الثقالي للشمـس وظهرت النجوم في غير مواضعهـا أثناء الكسوف فتأكدت بذلك صحة النظرية النسبية.

تسابقـت جامعات العالم تدعو «أنشتاين»كي يحاضر فيها وكان يسعده تلبية تلك الدعوات قـدر الإمكان ونذكر منها: جامعة «ليدن» فـي هولاندا- الجامعة الألمانية في براغ- جامعة «فيينا» في النمسا «معهد كاليفورنيا التقني CTI» في أمريكا- جامعة «برنستون» في أمريكا- كليـة «الملك» King's College في لندن- و«الكلية الفرنسية» في باريس. بالإضافة إلى دول الشرق الأقصى كاليابان والصين والهند...

لذلك وجدنا «**ألبرت**» يوافق على منصب أستاذ شرف في جامعة «برلين» الذي عرضه وزير التربيـة الألماني على «أنشتاين» عـام (١٩٢٠م) قائلاً له برسالة خطية إن الحكومة الألمانية عزمت علـى حمايته راجياً إياه قبول العرض وألا يتأثـر بالشائعات المغرضة، وبتشجيع من صديقه «ماكس بلانك» استعاد «أنشتاين» جنسيته الألمانية.

في «برلين» التقى «أنشتاين» مع العالم «بور» لأوَّل مرة وكان كل منهما معجباً بالآخر على الرغم من اختلافهما فكرياً حيث كان «**أنشتاين**» يؤيد النسبية والحتمية قائلاً قولته الشهيرة: «إن اللــه لا يلعــب بالنرد». بينما كان «نيلزبــور» يتمسك بالإحصـــاء الاحتمالي في الفيزياء الحديثة والنظرية الكمومية.

ظل «أنشتاين» في «برلين» حتى استلام «هتلر» الحكم في ألمانيا وفي أوائل عام (١٩٣٣م) غادر «أنشتاين» وزوجته «إلزا» بيتهما في «بوتسدام» وودع ألمانيا كلها قائلاً لزوجته إنّه يشعر أنــه لن يراها ثانيةً. وفي غيابه داهــم البوليس السري الألماني منزلــه وأحرق كتبه وصادر ممتلكاته، وربما كان الأفضل له لو لم يحصل على الجنسية الألمانية ثانيةً.

عمل «ألبرت أنشتاين» مدرساً في جامعة «برنستون» وحصل على الجنسية الأمريكية عام (١٩٤١م) واستمر بعمله مدرساً حتى عام (١٩٤٥م) وبعدها تفرغ لأبحاثه وتجاربه الذهنية... وكان أهــم أعماله بعد ذلك هو توقيعه علــى بيان «برتراند راسل» الفيلسوف العالمي وداعية السلام المعروف ويبين هذا البيان أخطار الحرب النووية ويحث الشعوب والأمم كلها على حل خلافاتهـا بالطرق السلمية، كما دفعه حبه للســلام العالمي أنه قام بدعوة الرئيس الأمريكي «ترومـــان» لوقف سباق التسلح النووي وذلك في مقابلة تلفزيونية أجريت معه قائلاً: «كان من المفروض أن يكون سباق التسلح وسيلة دفاعية لكنه أصبح اليوم ذا طابع جنوني. وإذا استمرت الأمور على هذا الشكل فسوف يأتي يوم يزول فيه كل أثر للحياة من على وجه الأرض».

إنَّ عــداء «أنشتاين» للحروب يقوم على دوافع إنسانية فهو عندما طلب منه عام (١٩٢٢م) أن يصبح عضواً في لجنة «التعاون الدولي» التابعة لعصبة الأمم (وهي المنظمة الدولية التي تأسست بعد الحرب العالمية الأولى، وبعد الحرب العالمية الثانية جاءت بعدها منظمة الأمم المتحدة). لم يتردد «ألبرت أنشتاين» في قبول هذه العضوية ولأنه أصيب بخيبة أمله منها قدّم كتــاب استقالته وجاء فيه «إنني مقتنع تماماً أن عصبة الأمم لا تملك النوايا الحسنة لتحقيق رسالتها ومن الخير لي عدم الاحتفاظ بأي علاقة لي بعصبة الأمم..». وجد «أنشتاين» أن هذه المنظمــة الدولية لا تمنع اللجوء إلى القوة عندما يتعلق الأمر بمصالح الدول الكبرى وبذلك تكون عصبة الأمم وسيلة للضغط على الدول الصغيرة.

رفض «ألبــرت أنشتاين» منصب أستاذ شرف لمادة الفيزيــاء في الجامعة «العبرية» عام (١٩٣٣م)، وقد حاول زعماء الصهيونية إقناعه بقبول رئاسة دولة إسرائيل عام (١٩٥٢م) خلفاً

لرئيسها «حاييم وايزمان» لكنه رفض ذلك أيضاً متعللاً بسبب تدهور حالته الصحية. وبالفعل كان يعانـــي في السنوات الخمس الأخيرة من حياته من تشنج معدته ومن الغثيان الذي لازمه حتى وفاته عام (١٩٥٥م).

فــي عام (١٩٤٠م) وجّه «**أنشتاين**» رسالة إلى الرئيس الأمريكي «فرنكلين روزفلت» يحذره فيهــا من أن النازيين فــي ألمانيا يمكنهم أن يصنعوا قنبلة ذرية انشطارية، وقد ساهمت هذه الرسالة في زيادة الاهتمام بالأبحاث اللازمة لصنع القنبلة الذرية في أمريكا.

وبالفعل تم ذلك في نهاية «الحرب العالمية الثانية» عام (١٩٤٥م) لكن الاتحاد السوفييتي استطــاع بعد سنتيــن تفجير قنبلة ذريــة انشطارية وبعد ست سنوات استطــاع تفجير قنبلة هيدروجينية اندماجية، وهكذا بدأ سباق التسلح النووي الرهيب بين الشرق والغرب.

«أنشتاين» عالماً

منــذ البداية في عمله أستــاذاً جامعياً كان «أنشتاين» يقول لطلابه بتواضع العلماء: «إنني مستعــد دوماً لاستقبالكم فإن كانت لديكم أسئلة قدّموها لي فإن ذلك لا يضايقني أبداً لأنني أستطيع أن أتوقف عن عملي في أي وقت ثم أتابعه بعد ذلك».

وعلــى الرغم من الظروف المادية الصعبــة التي كان «أنشتاين» يعاني منها خلال مراحل دراستــه كلها استطاع الحصول على الإجازة الجامعيــة الأولى ثم درجة الدكتوراه من جامعة «زوريخ» عام (١٩٠٩م)، وكان «**ألبرت**» محاضراً ممتازاً لأن محاضراته كانت مفعمة بالحيوية، تتــرك أثراً لا يمحى في نفوس سامعيه، وكانت لديه ميّزتان جعلتا منه أستاذاً ناجحاً مُجيداً، كانــت الأولــى رغبته أن يستفيد منه أكبر عدد من الطلاب وكانــت الثانية حسّه الفني وخفة روحه (دمه) ووجهه الطافح بالبشر.

- ألّف «**أنشتاين**» عدّة كتب منها:

١- معنى النسبية The Meaning of Relativity.

٢- بناة الكون Builders of The Universe.

٣- النسبية The Relativity.

تم نشر هذه الكتب في أوروبا وأمريكا وبعدّة طبعات.

- قدّم «أنشتاين» نظرية جديدة عن الجاذبية تختلف عن جاذبية «إسحق نيوتن» فهي أكثر شمولاً وجاءت التجارب تؤيد صحتها. كما تنبأ بوجود «الأمــواج الثقالية» (أمواج الجاذبية) والجسيم الذي ينقلها أسماه «الغرافيتون Graviton» (تماماً كالأمواج الكهرطيسية التي ينقلها جسيم وأسماه «الفوتون Photon»).

ويجدر بنا اليوم توجيه الشكر لهذا العالم العظيم من أجل مكتشفاته وإنجازاته الآتية:

١- خلايا الطاقة الشمسية (الفعل الكهرضوئي).

٢- الطاقة النووية (توليد الكهرباء بالمفاعلات الذرية).

٣- نظام الملاحة العالمي (GPS) (نتيجة التصحيحات النسبية للإشارات اللاسلكية التي تبثها الأقمار الصناعية).

٤- التنبؤ بوجود المادة المضادة.

٥- ضوء الليزر وتطبيقاته العديدة.

٦- تفسيره لطريقة عمل النجوم بتحويلها فرق الكتلة إلى طاقة (حسب المعادلة E= mc2).

٧- مفهــوم العدسات الثقالية، ولابد في هذا المجال من إعطاء فكرة توضيحية للمقالات الثورية الثلاث التي نشرها «أنشتاين» عام (١٩٠٥م) في مجلة «حوليات الفيزياء».

١- المقالــة الأولى: كانت عن الطبيعة الجسيمية للضوء ويقول فيها «ألبرت أنشتاين»: إن الضــوء يتألف من جسيمات منفصلة اسم كل منها «فوتون» مؤكداً وجهة نظر «ماكس بلانك» الكمومية التي ظهرت عام (١٩٠٠م) وكانت حجر الأساس للميكانيك الكوانتي.

٢- المقالة الثانية: وكانت تتعلق بالحركة البراونية التي أضافت دليلاً على وجود جزيئات الغــاز وحركتها ولهذا السبب اهتم بها «أنشتايــن» فما هي هذه الحركة «البراونية»؟ اكتشفها «روبيــرت براون» وهو عالم نبات اسكتلندي عام (١٨٢٧م) الذي وجد أن حبيبات غبار الطلع الموضوعة في سائل تتحرك حركة مستمرة لكنها غير منتظمة، درس «أنشتاين» هذه الظاهرة عام (١٩٠٢م) ووضع لها قانوناً مؤدّاه أن معدل انتقال هذه الجسيمات في اتجاه يزداد بنسبة الجذر التربيعي للمدة الزمنية، كما أن حركتها تزداد بارتفاع درجة حرارة السائل.

٣- المقالــة الثالثة: وهذه كانت أعظم إنجازات العقل البشري وكانت بعنوان «هل يتوقف القصور الذاتي للجسم على مقدار ما يحتويه من الطاقة؟» وإضافة إلى ذلك تضمنت النظرية

«النسبية الخاصة» كما أسماها هو معادلته الشهيرة E=mc2 التي ربطت بين «الكتلة» و«الطاقة» وأنهما كميتان إحداهما قابلة للتحويل إلى الأخرى «Interchangeable».

افترض «ألبرت» أن سرعة الضوء (C) هي السرعة الكونية العظمى التي لا يوجد أي شيء يتحرك بسرعة أعلى منها وتقدر قيمتها في الفراغ أو الهواء (300 ألف كم/ثا3×108 km/sec)، لكنها تكون أصغر من ذلك في الأوساط الشفافة الأخرى كالزجاج والماء... ومما يثير الدهشة والاستغراب أن سرعة الضوء تعود وتزداد إلى قيمتها الأصلية فور خروج الضوء من تلك الأوساط الشفافة وهذا ما يفسر ظاهرة «انكسار الضوء» والسؤال الذي يطرح نفسه ما الذي يعيد للضوء سرعته الكبيرة بعد انخفاضها في الزجاج أو الماء فور عودة الضوء للهواء خلافاً لمفاهيم السرعة والتسارع المعروفة. وبالطبع يقول «أنشتاين» موضحاً الإجابة عن هذا السؤال إن سرعة الضوء مستقلة عن حركة الراصد لكنها تتعلق فقط بطبيعة الوسط الذي تنتشر فيه أمواج الضوء كما يظهر ذلك جلياً من معادلات ماكسويل (١٨٣١-١٨٧٩م) الذي بين الطبيعة الكهرطيسية للضوء أي أن الموجة الضوئية تتألف من حقلين كهربائي ومغناطيسي متعامدين وتربطهما العلاقة الآتية مع سرعة الضوء في الفضاء:

$$C2\ E0\ M0 = 1$$

حيث «(E0) ثابت النفوذية الكهربائية Permitivity» و«(M0) ثابت السماحية المغناطيسية Permeability».

تضمنت «النسبية الخاصة» أيضاً المفاهيم الآتية:

١- افتراض مبدأ ثبات سرعة الضوء (C) وأنها السرعة العظمى في الكون.

٢- إنَّ القوانين الفيزيائية تبقى كما هي صالحة للتطبيق على القمر أو المريخ أو أي مكان آخر في الكون مثلما تطبق على الكرة الأرضية.

٣- لا يمكن قياس السرعة المطلقة بل دوماً تقاس «السرعة النسبية» «سرعة جسم بالنسبة لجسم آخر» ولا وجود للمكان المطلق أو الزمان المطلق إلا في الميكانيك النيوتوني «إسحق نيوتن» (١٦٤٢-١٧٢٧م) الذي أعلنه عام (١٦٨٧م) ضمن كتابه بعنوان «برينسيبيا Principia».

٣- افتراض مبدأ الكون رباعي الأبعاد وإطلاق اصطلاح الزمكان.

ساهم «ألبرت أنشتاين» في نظرية «الكم» التي أعلنها «ماكس بلانك» عام (١٩٠٠م) وأكد مبدأ «الطبيعة الثنائية للضوء Duality» «موجة- جسيم» وفيها يمكن تفسير الأثر الكهرضوئي بافتراض الضوء يتألف من كمات «طلقات» متتالية كل منها يسمى «فوتون» يمكنها اقتلاع إلكترونات من سطح المعدن إذا كانت طاقة الضوء كافية أي اللون الأزرق والبنفسجي وما بعد البنفسجي أما اللون الأحمر فلا يمكن أن يحرر أي إلكترونات مهما كانت شدة الضوء عالية. وعلى ذلك نال «**ألبرت أنشتاين**» جائزة «نوبل» عام (١٩٢١م)، وفي بحث آخر أوضح «ألبرت» عملية الإصدار المثار للإشعاع «أساس ضوء الليزر» وكان ذلك عام (١٩١٧م).

كان «**ألبرت أنشتاين**» متوقد الذهن فهو دائم التفكير لا يكل ولا يمل من تجربة ذهنية إلى أخرى، ولمدة أكثر من (ثلاثين عاماً) حاول جهده توحيد القوى الأساسية الأربع في الكون في نظرية جديدة لكن دون جدوى. وهذه القوى هي:

١- قوة الثقالة «الجاذبية».

٢- القوة الكهرطيسية.

٣- القوة النووية الضعيفة.

٤- القوة النووية الشديدة.

وفي عام (١٩٢٤م) نشر أهم اكتشافاته عن «تكوين الذرات الفائقة Super Atoms» التي تتكون في درجات الحرارة المتدنية وتم تحقيق ذلك عملياً في المختبر عام (١٩٩٥م) حسب تكثيف يسمى «بوز-أنشتاين».

«أنشتاين» فيلسوفاً

في أكثر من مناسبة عبّر «أنشتاين» عن كراهيته للحرب وحبّه للسلام فنجده يقول لأمه ولأبيه وهو ما يزال تلميذاً في المدرسة الابتدائية في الفترة (١٨٨٥-١٨٩٠م) عندما كان يشاهد معهما الاستعراضات العسكرية التي يقوم بها الجنود الحقيقيون في عهد حكومة «بسمارك» القوية، كان يقول لهما: «أرجو ألا أكون أحد هؤلاء البؤساء التعساء عندما أصبح كبيراً» وكانت هذه الكراهية أولى بوادر حبّه للسلام وكرهه للحرب.

وفي عام (١٩٢٠م) قال لوفد من العلماء الأمريكيين الذين حضروا إلى «برلين» لدعوته لزيارة أمريكا، قال لهم: «إن حبي للسلام هو إحساس غريزي فمن وجهة نظري إن قتل الإنسان عمل يبعث على الاشمئزاز!..».

أمَّــا في عام (١٩٢١م) فنجده يقول لمجموعة من الصحفييــن الذين طلبوا منه إيضاحاً للنظرية «النسبية»، قال لهم مازحاً: «كان الناس يظنون حتى يومنا هذا أنه لو اختفت الأشياء الماديــة من الوجود فلسوف يبقى على كل حال الزمان والمــكان.. بينما تؤكد «النسبية» أنه حتى الزمان والمكان سيختفيان أيضاً مع اختفاء تلك الأشياء المادية!..».

ويقول في مناسبة أخرى «من الواضح أن كل بحث علمي يقوم على عقيدة مشابهة للشعور الدينــي مؤادها أن العالم مؤســس على العقل ومن الممكن فهمه»، ويــرى أيضاً أن التجربة «الدينيــة الكونية» أشــرف تجربة وأقواها وهي تنبثق من البحــث العلمي العميق، ويقول في هــذا الشأن: «إنني أضع نفسي في مصــاف الرجال المتدينين تديناً عميقاً» كما في التجربة «الصوفيــة» التي يقول فيها: «إن أجمل انفعال تهتز له نفوسنا هو الانفعال الصوفي» وحسب رأيــه أن التجربة «الصوفية» تبلغ ذروتها لدى علماء الطبيعة والفيزياء والرياضيات وهذا هو منشأ ما يسميه «**ألبرت أنشتاين**» بالديانة «الكونية».

ومن أقواله أيضاً: «إن أشد الأشياء استغلاقاً على العقل في هذا العالم أن العالم (الكون) يمكن تعقله».

«هناك هذا الكون الفسيح الذي يوجد مستقلاً عنا نحن البشر والذي ينتصب أمامنا لغزاً عظيماً لكنه على الأقل في متناول دراستنا وفهمنا».

إنّه في الحقيقة نموذج للعالم المتقلب، فتارةً يصف العالم وصفاً مستقلاً عن الحس والإدراك وأن للكــون حقيقة فيزيائية مستقلة عنا فنــراه يقول «إن هذا العالم ممكن تعقله»، وتارةً أُخرى نجده يقرر أن العلم وقوانينه هي كلها صناعة الفكر الإنساني وغاية القوانين إنما هي تصنيف إحساساتنــا وهكذا يكاد علم الفيزياء أن يستحيل لديه إلــى علم النفس فيقول «إن لكل إنسان مكانــه وزمانــه الخاصين به» وهذه مثاليــة طالما تحدث عنها فلاسفة عصــره أمثال «هنري بوانكاريه، وأرنست ماخ»، وظهرت هذه المثالية واضحة في كتاب «لنكولن بارنت» الذي عنوانــه «دكتور أنشتاين والكون The Universe and Dr. Einstein» الذي نشره عام (١٩٥٢م).

رحلات «أنشتاين» وأسفاره

غادر «أنشتاين» مع زوجته «إلزا» ألمانيا في عام (١٩٢١م) لزيارة «أمريكا» بناءً على دعوة مــن علمائها وقد منحته جامعة «برنستون» درجة «دكتوراه الشرف» في (١٩٢١/٥/٦م) وعاد منهــا إلى لندن -انكلترا وفيها وضع إكليلاً من الزهــور على ضريح «إسحق نيوتن» (١٦٤٢-

١٧٢٧م) فــي مقبرة «الملوك والعظماء» في كنيسة «وستمنستر»، كما قام بإلقاء محاضرة في كلية «الملك King's Collage» بناءً على دعوة وجهها له اللورد «هالدين».

وفي عام (١٩٢٢م) ألقى محاضرة في «الكلية الفرنسية» في «باريس» شهدها أشهر العلماء والفلاسفة منهم «مدام كوري» و«برغسون».

فــي (١٩٢٢/١١/١٥م) قام بجولة في دول شرق آسيا شملــت «الهند، والصين، واليابان» وقد استقبله «الميــكادو» إمبراطور اليابان في أواخر شباط (١٩٢٣م)، وقد اجتمع في الهند مع الشاعر والفيلسوف «طاغور» (١٨٦١–١٩٤١م)، وبحلول شهر آذار (١٩٢٣م) مرّ أثناء عودته علــى «فلسطين» ونزل ضيفاً عزيزاً في دار الحاكــم البريطاني في «القدس» الذي كان يتوق لرؤيته وسماع حديثه.

غادر «فلسطين» متوجهاً إلى «إسبانيا» وحظي هناك بلقاء الملك «ألفونس الثالث عشر».

فــي شهر تموز (١٩٢٣م) توجه إلى «السويد» لاستلام جائزة «نوبل» وهناك ألقى محاضرة حضرها ملــك السويد ومجموعة من علماء السويد في مدينة «غوتبورغ»، كانت تبدو له هذه الرحــلات السعيدة حلماً جميلاً فنراه يقول لزوجته «إلــزا»: «هلمّي نمتع النفس بهذا الحلم الجميل قبل أن نستيقظ منه».

قــال «أنشتاين» مــرة أمام مستمعيه مازحاً: «في نظرية النسبية لقــد نثرت الساعات نثراً في الفضاء أما في عالم الواقع فإني أعاني عسراً مادياً في شراء ساعة واحدة أضعها في غرفتي».

هكذا كان «أنشتاين» حاضر البديهة يلقي النكتة في موضعها وكان يضحك من أعماق قلبه وكانت تلك ميزة من ميزاته التي يثلج بها قلوب مستمعيه.

فــي عام (١٩٣٣م) التقى «**أنشتاين**» بالعالــم الفلكي البلجيكي الأب «لوميتر» صاحب نظرية «تمــدد الكون» وكانت «ملكة بلجيكا» معجبة به، فكان ذلك سببــاً لتقريب «أنشتاين» من العائلة المالكــة أيضاً فأمرت بتشديد الحراسة علــى ضيفها الكبير خوفاً من المتطرفين الألمان، وقد تقبّل «أنشتاين» نظرية «تمدد الكون» وتخلّى عن محاولاته كي يبدو الكون فيها ساكناً ومستقراً.

الــرأي ...

الإبداع: «التوقّف عن الكتابة»!

وجيه حسن ✽

إذا كان من المتفق عليه، أنّ إبداع الشيء، هو «إنشاؤه على شاكلةٍ غير مسبوقة» في ضروب القـول كالشعـر والنثر وفنونهمـا، وفي مجال الفنـون التشكيلية كالرسـم والنحت والتصوير وسائـر الفنـون الجميلـة مـن موسيقا وتمثيـل وسوى ذلك، فـإنّ عنصر الإبـداع لا يبتعد عن العلـم والعلـوم، حينما يكتنف مخاضهما الإلهام والتخيّل والتأليف والاختراع... وهناك مَنْ يقول: إنّ الإبداع هو في التوطئة: «موجة من ضياء الفكر»، الذي يتبلور فيما بعد على أشكال وصيـغ مبتكـرة! ويربط بعضهم بين الإبداع والذكاء، علـى أنّ الثاني سابق للأوَّل، ولكنّه ليس بالضرورة متسبّباً فيه.

«فــكلّ مبدع ذكي، وما كلّ ذكي بمبدع»؛ ذلك لأنّ الذكاء الحبيس المتنحّي عن مجاله، لا يُتصوَّر منه أيّ إنجاز أو إبداع؛ كما أنّ جميع العوامل الاجتماعية والبيئية تمثل مؤثراً في الإبداع، إمّا بدفعه وتسريع وتيرته، وإمّا بتعطيله وانكفائه. والفنان المبدع، بطبيعة الحال، ينتقــل من الخيال إلى حقائق الواقع، فيشكّلها بــروح ذلك الخيال، ويختلف سير «المبدع» لوقائع الواقع عن سير «الإنسان العادي»، فلا يمكن للمبدع أنْ يقدّم الواقع كما نراه بالعين المجــرّدة؛ أو كما نحسّه، بل لابــدّ أنْ يكون للمبدع حسُّه الخاص بالواقع، «فمادة الفن هي

✽ كاتب سوري.

الحياة، وأصلُ الحياة هو الواقع». فالمبدعون الحقيقيون لا يحلّقون فوقه، ولا يهربون إلى الأمام، وإنّما يرونه بعيون مختلفة. يقول الروائي القدير «حنا مينه» في كتابه «كيف حملتُ القلـم»: «إنّ أدباً لا يتفجّر، لا يندفع، لا يؤثـر، لا يتأثر، هو أدبٌ لا يقولُ شيئاً، أدبُ العالم بِغنًى عنه».

واستطـراداً، لنسمع ما قاله الشاعر اليماني المرحوم «عبد الله البردّوني» بهذا الصدد: «... فأنـا لا أسمع صوتك كما يسمعه بعضُ الناس. بل أشعـر أنّ له خُضرة وحُمرة وشفقيّة وبرتقاليـة، وكلّ فنان له حاسّة وراء الحاسّة، سمعُ السمع، قلبُ القلب، عينُ العين. إنّه إنسان عادي، وله زيادة أوجدتها فيه الحاسّة الفنية...»! وعليه فالعالِم المبدع، والفنان المبدع، هما فرْدان، أو وجهان لشخص واحد؛ ذلك الشخص الذي يجعلنا ننظر إلى الكون منْ حولنا نظرة نـراه بها على غيـر ما تعوّدناه؛ وبذلك يمنحنا الشعور بأننا أكثـر قدرة على تحويله وتغييره والتفاعـل معه... وبهذا السّياق يقـول الفيلسوف الألماني (نيتشه): «ليس ثمّة فنان يستطيع أنْ يحتمـل الواقع، لأنّ من طبيعة الفنان أنْ يضيـق ذرْعاً بالواقع... والفنّ في أُسّهِ وجوهره رفضٌـ للواقع، بل وتمرّدٌ عليه». إنّ الفنان لا يرفضـ الواقع، إلّا لأنّه يشعر بنقصٍ في عالم الواقـع، ومن ثمّ لا يرفضـه، إلّا باسم الواقع الجديد، الذي سوف يبدعه ابتداءً من معطيات العالـم نفسه...». والإنسان الفنان يـرى الواقع غير ما يحسّه الإنسـان العام، لأنّ لحظات العطـاء والتأمل والتعارف مع الكلمة والمخلوقات الفنيـة لحظاتٌ استثنائية بحياة الإنسان، لأنّ التعبير عن الواقع، لا يعني نَسْخَه أو مَسْخَه أو محاكاته، وليس أخذاً له كما هو. إنّ الذي يقـول هو الإنسان الفنان، وليس الإنسان العام، وعليـه فليس هناك مبدع بالخيال فقط، إذ لابدّ منْ ترجمة إبداعه إلى ابتكار علمي جديد، إلى رواية، أو قصة، أو قصيدة، أو مقطوعة موسيقية، أو لوحة فنية، أو أيّ شيء محسوس، يلامس إحساسنا وفكرنا «أيّ وعْينا»، لإدراك معانٍ جديدة عليه. إذن، فالإبداع في معنىً من معانيه «عملٌ لا شعوري»، يقول الروائي «حنا مينـه»: «إنّ الفنّ نداء عمل، صيحة تمرّد، وليس محاكاة لواقع، أو تكريساً لحضور، إنّه هدم ثم فناء، ثم هدم ثم بناء، إلى ما لا نهاية، وهو في ذاته لغة ثورة، فلا تجعلوه حكمة مُصقّعة، بليـدة، إنّ الفـن نقدٌ للواقع، يتخذ مـن الإنسان ومن الطبيعة المُؤنْسَنـة موضوعه الأبدي، فاهتمّوا بالإنسان، أثمن ما في وجودنا»!.. ومن هنا يتّجه المسار لنقول: إنّ الأديب أو الفنان المبـدع عامة، يتمتع بصَبْوةٍ دائمة نحو التحرّر مـن شخصيته، فهو على طول الخط يخرج مـن جلده ليندسَّ في جِلد غيـره، وعليه «فليست آثاره دوماً انعكاسـاً لنفسيته أو ملابسات

حياتــه الخاصــة، وهو وإنْ كان مشــدوداً إلى عالم خاص بسلسلة مــن القيود والأطر، يظلّ مُتعــدّداً ومُتكثراً». وفي الفصل الــذي عقده الناقد «م. خرابتشينكو» في كتابه «ذات الكاتب الإبداعية»، يلمح القارئُ المتأنّي دعوات عديدة لضرورة الاهتمام بدور الفنان وذاته، بنفاذ بصيرته، بقدرته على الاصطفاء والتركيب، بحساسيته التي تحوّل الخاص إلى العام، بصوته الخاص المتميز، ويستشهد هنــا بكلمات لـ «تورغنيف»، وهو يقــول: «.. مُهمّ في العبقرية الأدبيــة، ذلك الذي أقرّر تسميته صوتي.. مهمّة نوتــات صوتي الحيّة المتميزة الخاصة بي، التــي لا يوجد مثلها في حنجرة إنسان آخر! في هذا تكمن السّمة الرئيسة المميزة للعبقرية الحيّة المتفرّدة...»! إنّ الكاتب الحقيقي المبدع يضع نُصب عينيه دوماً موضوعة الإسهام في تغيير الفرد نحو الأفضل، الذي هو جزءٌ من المجتمع، «حيث لا يرقى أيُّ مجتمع، إلّا بارتقاء الفــرد فيه»، وهذا الارتقاء هو مسؤولية الكاتب والفنان المبدع بالدرجة الأولى، باستخدامه «كلمتــه»... إذن، فوظيفة المبدع الحقيقي أنْ ينتقــي «كلمته» بمدلولاتها المؤثرة في الفكرة التي يودّ طرحها، لتعمل من خلال سياق النّص الإبداعي على عملية التأثر والتأثير... فالكلمة «أو النصــ» إذن هي: وسيلة اتصال بين المبدع والجمهور، وبهذا السّياق يقول الناقد «كمال أبــو ديب»: «النصّ هو فاعلية متميزة، فاعلية لغوية»، ولكنه ينفي عنه أنْ يكون لوحة فنية أو إعلامــاً أو خطاباً سياسياً، أو صياغة فكريــة مستقلة بحدّ ذاتها! فالمبدع الحقيقي بطبيعة رسالته «يندفع إلــى تحسّس هموم مجتمعه، ويتصدّى لمشكلاته بحرية ومرونة، وقد يتحوّل بعضــ المبدعين – بسبب ظروف ضاغطة – إلى الهروب ومغــادرة ميدان الإبداع، أو يلجأ بعضهم إلى الرّمزية شديدة الغموض في بعض الأحيان، ما يحبط الإبداع الثقافي، وينتج عن ذلــك ظاهرة مُؤسفة هي: ظاهرة «الإبداع المنحرف»..». إنّ الفنان المبدع، كما قال الشاعر العراقي «عبد الوهاب البياتي»: «مُطالبٌ أنْ يقتحم الحياة، وأنْ يقتحم الخطر، كما عليه أنْ يحافــظ على النار التي تأجّجت فــي داخله.. والمبدع عندما لا يقف على حافّة الخطر، لا يمكــن أنْ يكون مبدعاً حقيقيــاً».. والكاتب يُسمَّى «مبدعاً»، عندمــا يدخل عالم الإبداع الحقيقــي، ويحمل نصُّــه مقوّمات الإبداع، التي تعمل على تغييــر نهج حياة ضمن متغيّرات العصور. عندئذ تبقى أعماله خالدة لا تموت بموت صاحبها... إنّ عمل الكاتب صعبٌ دائماً، ويــوم سُئِل «ميخائيل شولوخوف»: «ما أفضل نصيحــة تقدّمها للكتّاب الشباب»؟ جاء جوابه مشفوعاً بابتسامة وَرْديّة: «التوقّف عن الكتابة»، لقناعته الرّاسخة بمشقّتها وصعوبتها. وحين سألتُ الشاعرَ اليماني «البردّوني»: «ما نصيحتُكُم للجيل الصاعد من أصحاب الأقلام أجاب:

لا أظــنّ أنّ المتّجه إلى الثقافة، أو الغائص فيها، يحتاج إلى وصيّة أو تعاليم، لأنه قادر على الإبــداع والتفوّق، إذا ما ركب موجة العمل والنشاط، ولستُ من الذين ينصحون أحداً، لأنني مــا تقبّلتُ نُصح أحــد»... ختاماً فإنّ أيّ أثر فني كُتِب دون روح أخلاقية توجّهه، دون تحديد لطبيعــة هذه الرّوح تحديداً ضيّقاً، لن تشفع له قيمه الفنية مهما علا شأنها، فالآدميون ذوو حسّ أخلاقي، فكيف تتوافر «حقيقة الحياة» في عمــل الكاتب المبدع، إذا تجاهل التجربة الأخلاقية للجنس البشري؟!

❁ ❁ ❁

مقدمة للاستشراق في الفكر العربي

د. محسن جاسم الموسوي ❁

لربما كان «الاستشراق» في أزمة منذ الخمسينيات، أي منذ أن ظهرت المعاهد والأكاديميات المعنية بـ«الشرق الأوسط» تحديداً، والتي ازدهرت في الولايات المتحدة الأمريكية لتفيد من أقسام الآداب والتاريخ العربي ومعاهد الاستشراق القديمة، ولتعيد تكوين برامجها على أساس احتواء آداب أخرى، عبرية وفارسية وتركية وثانية معنية بالحضارات القديمة. لكن هذه المدارس التي انتشرت فجأة عنيت بالعادات والتقاليد واتجاهات الذوق واللهجات المحلية وغيرها بصفتها تمهيداً لموضوع آخر هو الفعل الدبلوماسي أو السياسي. وسرعان ما انكفأ البحث المعرفي المحض من أجل نزعات عملية أخرى. وبينما كانت مدارس «الاستشراق» تعني بـ(الموروث)، على أساس أنه مجموعة التآليف المتداولة والمعروفة التي تخص الإسلام والعرب، لا سيما الإسلام الوسيط -العصر العباسي- والتي يسهل البحث فيها والتنقيب عنها والمقارنة بينها وبالتالي تشكيل رؤية كلية قاطعة عنها، ظهرت حصة الآداب الحديثة ومجهودات الفكر العربي المعاصر محدودة، لا على أساس أنها شهدت في داخلها (استغراباً) لا حاجة للمستشرقين والمستعربين به، بل لأنّ «الاستشراق» – وباستثناءات قليلة- عني

❁ مفكر عربي من العراق.

هذا المقال من كتاب: الاستشراق في الفكر العربي - الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، (٢٠٠٥م).

أكثــر بما كان يقدر عليه، تماماً كما ظهرت صورته عند «برنارد لوس وفون غرونباوم»، من بين المستشرقين الذين تتعدد لديهم الاهتمامات، وإذا كان «الاستشراق السياسي»- أو ذاك الميدان المعنــي بالشرق صراحة لغايات أخرى غير علمية أو معرفية محضة- معنياً بما هو قائم الآن، فإنّ هذا النمط الكتابي يخلو من حصافة العالم، كما أنه أكثر ميلاً للمتابعة والملاحظة والتدوين السريــع على أساس الفوارق والمتشابهات في العادات والطبــاع، أي أنه وريث الرحالة والهواة الذين تكاثروا فجأة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، رغم أنهم أفصحوا بين الحين والآخر عن نظرات حصيفة كان لها أثرها في الكتابة الأدبية الأوروبية. لكن أغلب نتاجهم زاد في ذلك الحشد الغرائبي والمدهش الذي تشكلت منه وحوله رؤية أخرى للشرق، ولاسيما الوطن العربي، علــى أنه «ملغز» وغامض ومتناقض ومخاتل، يشــكل دائماً الغواية والتحدي في آن واحد. وما بدا كذلك للذهن الرومانسي المشدود إلى كل ما هو غرائبي واقعاً أو تلفيقاً، ظهر ثانية بصورة أخرى للذهن السياسي، الذي تعامل مع الواقع العربي على هذه الأسس، وهي أسس بدت، لسوء الحظ ولبعض مستشاري أصحاب القرار السياسي في الغرب «وضمنه الولايات المتحدة» على أنهــا حقيقة ما دام بعض ذوي المشيئة فــي «الشرق» يتغيرون بين لحظة وأخرى، ويكثرون من التصريح غير الواقعــي، ويخلطون «السياسي» بالشخصي..إلخ. وكمــا كان كبار المستشرقين يخلطون بين ما هو زمني ومحدود رهين بمكان ما وبمرحلة ما وبين «الموروث» العربي الإسلامي كله، أو بين «النظم» السياسية وبين الفكر، أو بين «الوثنية» السياسية وبين الثقافة العربية، كان بعض الساسة الغربيين يخلطــون أيضاً بين الهامشي والأصيل، وبين الجوهري والثانوي، وبين المحتــرف والهاوي. وعندما نطالع «أنتوني نتنغ» وطبيعة تقييمه لـ«عبد الناصر»، ندرك كم أن مرحلة القلق والتوتر السياسي المشبوب بالرومانسية والتجريب كانت مؤثرة خلال الخمسينيات على رأي أوروبي وجد في تلك المرحلة القلقة وانعكاساتها وتطلعاتها وسلوك ساستها أو بعض خبرائهــا نغمة مستعادة عن زمن مضى، ورجعاً بعيداً لما قرأه من قبل في كتب الرحالة: أي أن حالــة الوهن والتوتر في المنطقة العربية شجعت «الآخرين» دائماً على دراسة الحاضر العربي أو تمليّــه على أنه «ظاهر» مستعاد عن جوهر سابق، أكدت بعضــ أنماط الكتابة الاستشراقية يســره وسهولة بلوغه واحتوائه وتفحصه، والتغلب عليه، لقد كانت المرجعيات الثقافية الغربية متداخلة مع الجوهر السياسي -الاقتصادي لتحولات ما بعد الإصلاح في أوروبا، تماماً كما أنها متداخلة لاحقاً في التصور الاقتصادي والسياسي الجديد لما ينبغي أن تكون عليه العلاقة مع الشرق، ومع الوطن العربي تحديداً.

وإذا كان الغرب الحديث قد استرجع ماضيه في القرن التاسع عشر على أنه يمتلك بعض مقومات الفعل والواجب والابتكار الشخصي وتنازع المادية والمثالية، الواقع والطقوس في سلسلة المذاهب المعنية باسترجاع أحسن ما لدى العصر الوسيط أو المرحلة القوطية أو الفكر اليوناني...إلخ، فإنّ هذا الاسترجاع عند شتى الفلاسفة والمثقفين والساسة ومن بينهم دزرائيلي- روائياً قبل أن يصبح رئيساً للوزارة البريطانية- كان يتم في ضوء تاريخانية بادية وأكيدة في العقود الأولى من القرن التاسع عشر رأت أن مواصفات القوة والابتكار والقيم الحسنة قابلة للاسترجاع في مهاد جديد، يتيح «تثوير» القيم من أجل حاضر متحرك متفاعل يلغي «التقليدية» القديمة والهرمية المعتمدة في مجتمع راكد. وهكذا جرى استجماع الفئات المغلوبة أو الهامشية أو المنبوذة، كاليهود وغيرهم، للمشاركة في البنية الجدية، على أسس المساهمة في الابتكار والمنافسة والأداء والاجتهاد، وبناء المجتمع الجديد في ضوء «تاريخانية تحديث» ستكون فعالة ومستمرة في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، في حين كانت القيصرية تحول دون ذلك في روسيا، لحين انفجار الرغبة في التغيير بالصورة المعروفة التي كان يلمح إليها «دستويفسكي» مراراً، منبهاً لا إلى القوى الهامشية وحسب، وإنما إلى الغليان الذي لابد منه عندما تختنق قدرات المجتمع ورغباته في التحول. لقد كانت الرغبات تظهر في الغرب على أنها «مواثيق»، اكتسبت معانيها خلال عقود من الحوار شاركت فيها أبلغ الأذهان الغربية والأمريكية. أمّا نهضة الشرق فقد كانت تنقل بعض هذا التوق عبر الملامسة، لكن مصلحيها عجزوا عن تطويره نظرة كلية قادرة على استحداث تغيير مماثل، ليس جراء عجز الأدوات وحده، بل لأن «الشرق» لم يكن صنيع نفسه في هذه المرحلة، كما أنه سرعان ما وجد وتأثر الإصلاح أبطأ بكثير من الرغبة المكبوتة المتفاقمة التي عبرت عن نفسها «في ثورات» حالت دون استمرارية النزعة التاريخانية الابتدائية.

وبينما كانت «تاريخانية» تحديث المجتمع الأوروبي تدفع «التقدم والديمقراطية» المناسبة لمبادئ المنافسة في الداخل، فإنّ واقعها دفع أيضاً إلى الاستحواذ على الخارج، أو الإفادة الكلية منه، لا على أساس الغلبة المجردة وحسب، بل حسب منطوق «الإيديولوجيات» الجديدة، حسب مبدأ أن العبء «الأبيض» يحتم تحديث كل ما هو خارجي على أوروبا ولا يعني العبء تحمله من جانب صاحبه لوحده، بل تحميل الآخرين مسؤوليات الاستجابة ترغيباً وترهيباً، بشتى السبل والوسائل. وكان المنطق السياسي يتداخل بمنطق آخر «ثقافي -حضاري»، رأى منذ زمن أن الأعراق الأخرى مقفلة وناقلة وخالية من الابتكار، بما يحتم

أيضاً تبعيتها للثقافة المهيمنة، من أجل نفسها أوّلاً ومن أجل (الإنسانية) بعد ذلك. أمّا دعوات «الإنسانيين» وبقايا «أفكار» عصر التنوير فلم تزل تتكرر في أدبيات القرن التاسع عشر الذي اختلطت فيه عشرات الاتجاهات التي تصدرتها ثقافة المركزية الأوروبية، والتي لم يكن الجهد الاستشراقي والفلسفي المعني بالشرق معزولاً عنها، ولهذا لم يكن غريباً أن يبدو «أرنست رينان، ودي غوبنيو»، مؤثرين في هذه «المركزية» التي يصبح الآخرون بموجبها مجرد كواكب صغيرة إزاء المنظومة الشمسية الغالبة.

لكن «الإيديولوجية» هذه وجدت نفسها أمام مشكلات أخرى نتجت عن «تاريخانية التحديث» ذاتها، والتي أدت في النتيجة إلى تعاظم الدور الفكري والسياسي والمالي لبعض الأقليات الهامشية، ليس في انكلترا وفرنسا وألمانيا وحدها، وإنما وفي الولايات المتحدة الأمريكية، حيث لم يعد اليهود مثلاً قوة اعتيادية يمكن النظر إليها بموجب فرضيات «رينان»، أو «روزنبرغ» فيما بعد. ولهذا لم تكن الولادة السياسية للقوة الظاهرة عن الفكر العرقي، أي النازية، قادرة على الاستمرار، فالمنطوق العرقي تعارض مع الواقع الذي تلعب فيه قوى جديدة دوراً فعالاً -كالصهيونية السياسية مثلاً- من خلال استجماعها لمقومات القوة الاقتصادية والمالية والسياسية للمجتمع اليهودي المنتشر قبل إنشاء «إسرائيل». وهكذا تعرضت «الإيديولوجيات» ذاتها إلى هزات حقيقية جراء استحالة بعضها إلى «أنظمة». وإذا كانت الأنظمة «الشيوعية» مثلاً قد أخفقت في الجانب الديمقراطي كما يرى نقادها كانت الصهيونية تقيم لنفسها عشرات المداخل إزاء المفاهيم الجديدة كالحرية والديمقراطية، على الرغم من أن مسعاها الحقيقي كان باتجاه التكوين الجغرافي الواسع لنفسها، والتحجيم والتأطير العملي لكل فعل معارض بصورة أو بأخرى. لكنها أبقت على بوابات العلاقة بالمفكرين اليهود، المعارضين أو المتصالحين، على أساس أن الأسماء الكبيرة تسهم في تكوين الرأي العام المتصالح دائماً. وفي حين كانت الإيديولوجية المقفلة تأخذ بالانحسار، كانت «الإيديولوجية العنصرية» تنسحب هي الأخرى، ولهذا اختفت مع النازية أفكار التمييز العرقي، بينما اشتدت ضراوة الصهيونية لاستثمار الوضع الدولي الجديد وإلغاء معادلتها بالعنصرية. أي أن الفكر الصهيوني أعد المساحة والبوابات المناسبة للظهور ثانية إلى الوضع الدولي على أنه بديل محتمل للإيديولوجية الدنيوية المتقهقرة في الاتحاد السوفييتي. وبدل السجال الإيديولوجي أيام الحرب الباردة، ظهرت مفاهيم وأنظمة ذات مذاق «دولي»، لكنها تنظر إلى الإسلام والعرب أيضاً على أنهم قوة ثانوية، يسهل التعايش معها على أساس منطق

الغالـــب والمغلوب، ولكن بوداعة جديدة، تختلف عن وداعـــة «نابليون وكرومر» من دون شك، لكنهـــا تستعيد طبعاً الموروث الأسبق الـــذي تظهر فيه المواصفات التي أعدها المستشرقون والمستعربون «أصلية ومتكـــررة» في ضوء المألوف والمعروف والظاهر في التآليف الرسمية أو المقبولة.

أمّا الفكر العربي فلم يمتحن نفسه بعد، ولم يعالج ما ظهر عنه من منظومات أو امتزاجات بيئيـــة أو تاريخيـــة أو شخصية؛ كما أنه لـــم يسأل نفسه صراحةً عن مـــدى إفادته من أفكار الآخرين وبضمنها أفكار المستشرقين.

ولهـــذا كان هذا الفكر أخـــاذاً ومؤثراً في شبابه في الثلاثينيات والأربعينيات قبل أن ترتد ضـــده بعض آلياته وهي تنتظـــم في أفلاك الاحتراف السياسي مرة وفـــي أنماط «الكارزما» الجديدة مرة أخرى؛ وبينما كان ذلك الشباب قوياً وحيوياً ونشطاً، جاءت الكهولة مصابة بأكثر من شرخ علاوة على ما فيها من وهن. فشرخها الأساس كان كامناً لم يظهر أيام الشباب، إذ لم تتمكن آليات الفكر اليافع من تحليله وتصوير مثالياته من جانب وتخصيص حدود اهتماماته وتنكـــره للواقع في بعضـــ منظوماته من جانب آخر. إنّ محنة الفكـــر تكمن في تنكره للواقع الاجتماعي واستساغته لما هو عام وشمولي وتاريخي ومصالحته للتعميمات التي استعان بها الاستشراق على الواقع العربي.

وعلـــى الرغم من الكتابات الكثيرة التي ظهرت في موضـــوع الفكر العربي، إلا أنّ قدراً كبيراً من مادته لم يُمس بعد من تلك الزاوية الحرجة، أي علاقته بالاستشراق، أو ظهور بعض مكوناتـــه عنه من خلال الاقتباســـ والتوليف مرة أو من خلال التحاور والابتكار مرة أخرى: وسواء شاء المرء هذا الأمر أمّ غيره، فإنّ واقع الحال يشير إلى وجود حوار متصل في نهاية القرن الماضـــي ولغاية منتصف هذا القرن بين مجتمعات تتفـــاوت قوة وحضوراً ومقدرة، وبينما كانـــت البلاد العربية تستعين بغيرها في تكويناتها العصرية الجديدة، فإنّها لم تجد بـــداً من الأخذ عن الغرب في مؤسساته وأساليبه وإداراته وأدواته وأفكاره. وإذا كان الحس الطاغـــي بالكرامة والاستقـــلال يرافق مرحلة التحرر من التبعيـــة السياسية والاقتصادية، فإنـــه يفرض خطابـــه «الحر» أيضاً، والـــذي يتنكر عادة إلى أية امتـــدادات في غيره، فهو وليـــد «أصالة» مـــا تتجاوز المرحلة القريبة عادة نحو مرحلـــة ذهبية أخرى يجري التحاور معهـــا باستمرار على أنها المولدة لكل ما تلاها بغض النظر عن مئات القرون التي تحذفها الرغبـــة في التاريخ. وحتى بعدما جرى الوعـــي بقوة حضور الاستشراق في الفكر والثقافة

العربيــة خلال العقود الأخيرة، كان هذا الوعي يعيــد تكوين علاقته بما كان استشراقاً من خـــلال نمط آخر من الحوار يقوم على الاتهام والخصومة، وسواء قرأنا لـ«أنور عبد الملك» أمّ لـ«إدوارد سعيد» أمّ لغيرهم من الأذهان العربية القوية التي كان لها حضورها الفعال في السنوات الأخيرة، فــإنّ أولى الملاحظات التي يألفها القارئ عند قراءة هؤلاء تتلخص في الرغبة الشديدة لديهم لمواجهة هذا «الاستشراق» وتشريحه وتمزيق تاريخه ورموزه وفضح آلياتــه وبناه. فـ«الاستشراق» في أزمة فعلية في مطلع الستينيات، هكذا يقول «عبد الملك»، موضحاً بما لا يقبل الشك أنه فسح المجال أمام مدارس الشرق الأوسط، ومخابر الخارجية «الأمريكية» تحديــداً. كما أن «سعيد» أوضح في كتابه الذائع كم أن عدداً من المستشرقين تعاملوا مع «الشرق» من زوايا سياسية ومصلحية وعرقية وجنسية وبعموميات تعوزها الدقة، مشرحيــن إياه جسداً لا حول له ولا قوة. ومن حق المثقف العربي في مرحلة الوعي الثانية منــذ الستينيــات أن يكتب بهذه النديــة في مواجهة تدفق آخر ضارب فــي الأفكار والآراء والاجتهادات والمناقشات والتأثير، فصدمة «الاستشراق» حقيقية كصدمة الحضارة ذاتها، وبينمـا بدت موجة تحليل الاستشراق نشطت أيام وعي عربي آخذ بالازدهار وتحرر الذات، فإنّهــا حققت اندفاعها، باعترافها علــى لسان «أنور عبد الملك»، أيــام كان «الاستشراق» ضعيفاً ومأزوماً.

لكن هذا لا يلغي صدمة الاستشراق، ولا يمكن أن نتجاوز تأثيرها الفعلي في الفكر العربي. وبغضــ النظر عــن واقع مشاركة المستشرقين في تأليف المناهــج الجامعية في مصر، فإنّ حضورهــم لم يكن أقــل شأناً من الساسة في صياغة الأفكار، وهي صياغة حملت في داخلها بــذور النجاح والإخفاق معاً، وأتــت بآليات ونظرات مثالية وواقعية كانــت لها أصداؤها في الفكر العربي، السياسي والمحض في آن واحد، وكانت لها نتائجها أيضاً في الحياة العربية، المعاصــرة. فالفكر العربــي كان يتشكل في بعض مصادره من مرجعيــات مختلفة، فرنسية وأنكلــو- سكسونية وألمانية، تضيف إلى ما لديه أو تتفاوت معه، تثيره أو تتطابق معه، تتوالد مــع الرغبة أو ضدها. إلّا أن هذه المرجعيات ليست وهماً، ولم تكن كذلك في طبيعة ما آلت إليه أيضاً.

وبينمــا كان الجيل الرائد في التحاور مع المستشرقين والرحالــة والساسة معنياً بثنائية التقدم والتخلف لصد التهمة الموجهة للديانة كانت الأجيال اللاحقة معنية بأمور أخرى لا علاقة لها بهذا الأمر ضرورة. إذ اقتصرت أحاديث الجيل الأوّل على الدفاع عن الديانة في

إطار علاقتها بالتقدم والتخلف، أي بثنائية الخطاب الاستشراقي التي كانت أيضاً جوهراً في الخطاب السياسي الذي عبرت عنه مفاهيم «هانوتو» وغيره.

وأدرك الشيخ «محمد عبده» في حينه أن المعرفة المرافقة للغلبة السياسية لابدَّ من أن تقود أيضاً إلى هيمنة حضارية للغرب على العرب والمسلمين ما لم تواجه باحتواء معرفي مقابل وتصدٍّ عقلاني لفرضيات الخطاب المضاد في آن واحد.

وتختلف الحال في الثلاثينيات لا لجهود «طه حسين وعلي عبد الرازق» فحسب، ولكن لأن الوجود الفعلي للاستشراق في الحياة الثقافية العربية كان مؤثراً وممتداً. ونشرت مجلة المجمع العلمي العربي في دمشق في مجلدها السابع عام (١٩٢٧م) أسماء ثمانية وثلاثين عضواً من المستشرقين كانوا يشاركون في الكتابة والتأليف والنشر وتخطيط المناهج والتعليم الجامعي، ويكتبون لمجلات الرسالة والهلال والمكشوف. وشارك «فيليب حتي وكراتشقويفسكي وآربري وأرنولد وبرنارد لوس» في المناقشات الدائرة بشأن مكانة العرب وتاريخهم وتطلعاتهم؛ وكان «برنارد لوس» قبل تحولاته الآتية منذ الخمسينيات ينصح العرب باستعادة ما كان لديهم من اعتماد على العقل بديلاً للنقل؛ مؤكداً وجود طاقة تركيبية ساهمت في تطوير الفلسفة والعلوم والمعارف لديهم؛ بينما كان «فيليب حتي» يدعو إلى فكر قومي في موضوعَي الأمة والقومية؛ أمّا «آربري» فإنه يرى أهمية الاقتداء بالغرب في استحضار الفكر اليوناني، ولكن ليس على أساس مركزية أوروبية، بل طبقاً لمركزية دولية مقترحة تنطلق من المتوسط. وستصبح مثل هذه الفكرة أثيرة لدى «توفيق الحكيم» بعد أن توقف عندها «طه حسين» دون إشارة لـ«آربري» وهو يكتب عن مستقبل الثقافة في مصر.

في تلك السنوات كان «العقيقي» ينشر كتابه المستشرقون (١٩٣٧م)، وهو كتاب قيل فيه إنّه «الإطار المعتدل الأوسع لوجهات نظر المثقفين العرب». فهو يتصالح مع فكرة سائدة يؤكدها «محمد كرد علي» ترد على وجهات النظر المتأففة إزاء اختلاف العقائد، إذ يقول علي: «ليس من المعقول أن نكلف من لم يتأدبوا بأدبنا، ولم تعمل فيهم أحاسيسنا ولا دانوا ديننا، أن يعتقدوا ما نعتقد».. وكان «محمد كرد علي» يشير إلى دور عدد من المستشرقين في إعلاء «مقام الشرقيات في الغرب» فثمة فصل بين هذه الجهود وبين تلك المطارحات العقائدية التي جاء بها الإيديولوجيون الساسة وبعض المستشرقين والتي صدمت روّاد النهضة من قبل؛ فالغرب مختلف كما يقول «أحمد أمين» في مسعاه لفك الاشتباك في هذا الميدان.

إذ يرى «أحمد أمين» أن «الحضارة المعنوية» تقابل بحذر لأنّها أحياناً تصدم العقيدة، وأحياناً تخالف التقاليد والأفكار الموروثة، ومثل هذا الرأي يلتقي مدخلاً أوسع يخصه «قسطنطين زريق» بالاهتمام في الوعي القومي الذي ظهر في عام (١٩٣٩م)؛ إذ يعترف لعلماء المشرقيات بالمشاركة في تكوين الوعي العربي؛ على الرغم من استدراكه في تأكيد خصوصية الذات القومية، فما القومية -كما يقول- غير توازن بين القوى المختلفة التي تتجاذب أفراد الأمة وجماعتها.

إذ يقول «زريق» إنّ وعي الذات العربية يشترط المعرفة بها، وهي معرفة يشارك في تكوينها دارسو المشرقيات أمثال «نولدكه» والرحالة المتعلمون أمثال «شارلز هبر Huber»؛ كما أن «الثقافة العربية» لن يضيرها أن تتصل بالثقافة الغربية وتأخذ عنها لاسيما في المجالات الاقتصادية والعلمية والمنهجية.

وبينما كانت مثل هذه الأفكار تتكرر في المحيط الثقافي العربي، كان بعض الكتّاب العرب يستعيدون أفكار «رينان» ويناقشونها على أنها جزء من فكر غربي مغاير معني بالمشرق؛ هكذا فعل «صادق» برسوم مطر عند ترجمته لهذه الأفكار، والتي اختصرها أيضاً «محمد روحي فيصل» بقصد المناقشة، وهو اختصار يتيح التنفيذ، كما أنه اختزال يولد اختزالات مقابلة في الفكر العربي. إذ طرح «فيصل» ثنائيات «رينان» على أنها معنية بـ«شرق وغرب» وعالم زراعي وآخر صناعي، ودين وفكر، وروحانية عربية إسلامية وأخرى هندية وألمانية، وبديهة حاضرة وأخرى متوقدة، وجفاف ودهشة وجمود وتنوع وأنانية يقابلها التسامح والشعور العالي بالمسؤولية!

وعلى هامش مثل هذا الاسترجاع للفكر العرقي كان آخرون يترجمون مباشرة، ما كتبه «برنارد لوس» أيام حماسه للعرب وللحياة العربية عندما بدت له كتابات Palmer وBlunt محببة ورشيقة، بينما تناول «كراتشقويفسكي» مباشرة موضوع التفريق بين فريقين متصارعين فكرياً في الحياة العربية، فثمة فريق للتحديث المحجم وثمة فريق ملتزم بالمهمة القومية. قاد إلى النهضة في جانب وإلى النزعة الإقليمية في جانب آخر. وليس عسيراً إعادة تسمية الفريقين بين «ليبرالي وقومي وإقليمي». وهو ما يتأكد أيضاً في مقالات عدد مجلة الهلال عام (١٩٣٨م) المعني بالعلاقة بالغرب وبالاستشراق إذ كان العدد معنياً بقضية العقل والحداثة تحديداً، لدرجة أن بعض المشاركين من أمثال «طه حسين» حسموا المناقشة الجارية على أنها بين عقلين قديم وجديد.

لكن هذه المناقشات جرت في سياق مرجعيات جديدة لم تعد محددة كتلك التي شهدتها النهضة. فكان «عازوري ونجيم» يشيران إلى مرجعية فرنسية ينقسم الوطن بموجبها إلى سامي وآري، يراه «نجيم» بصورة متفاوتة مع «سلامة موسى»، بينما كان آخرون من أمثال «جرجي زيدان وأدمون رباط وإبراهيم اليازجي»، مثلاً، يستعينون بمرجعية أنكلو-سكسونية يرون بموجبها ما يراه «Blunt» في أن العرب قادوا النهضة الإسلامية؛ وهو رأي يكتسب رواجاً كبيراً بين المثقفين العرب منذ أن ظهر كتاب Stoddard حاضر العالم الإسلامي الذي ذيله «شكيب أرسلان» بعشرات الملاحظات والشروح التي ستصبح مؤثرة فعلية في الكتابات القومية لاحقاً؛ إذ كان «أرسلان» يلتقط فكرة «ستودارد» ليمضي في تطوير فكرة «النهضة والتراجع» وجدليتها في التاريخ الإسلامي حسب ما جاء به «ستودارد». ولم تغب الفكرة عن المثقفين القوميين الآخرين الذين رأوا التاريخ وحاضر العرب على هذا الأساس.

إذ كان «Stoddard» يتحدث عن جيشان العوامل الروحية والاجتماعية في «الجاهلية» والتي أدت إلى «الاستحالة الكبرى والانقلاب العظيم» في ظل الرسالة الإسلامية التي انتشرت في روح العرب المتجسدة بالرسول الكريم محمد (ص) في حياة كانت قد خبت فيها قوة الروح وشاعت الأباطيل وساد الظلم. وعندما يعرض «ستودارد» لجدلية الانتشار والتقهقر يرى أن قوة الرسالة وظروفها وطبيعة انفتاحها وسماحتها هيأت الانتشار، بينما حل التقهقر والانحطاط جراء كثرة الفتن والشروخ وسيادة المُلك والاستبداد. ويختزل «ستودارد» رأيه بقوله، بينما كان الاجتهاد سبيل العرب للحضارة، كان النقل جادة الانخذال والتراجع ومن السهل قراءة بعض مفردات «ستودارد وأرسلان» في الكتابات الآتية الساعية إلى تفسير الحاضر العربي من خلال علاقته التاريخية؛ إذ كانت جدلية النشأة والانتشار والتقهقر مثار اهتمام المفكرين القوميين، والذين عنوا أيضاً بانتقاء، ما يريدونه من المناقشة، أو الاستعانة عليها بما يقرؤون، كما فعل «أرسلان» مثلاً وهو يأخذ عن مؤرخ ودارس لا علاقة حميمة له بالاستشراق يقول إن الانحدار يتحقق في ظل غياب الدولة ومؤسساتها لدى العرب. إذ وجد رأي «ولز» المذكور استجابة حسنة لدى المثقفين العرب الذين رأوا أهمية ظهور الدولة والمؤسسة المدنية منذ زمن.

وبينما كان «أرسلان» يدعو إلى محاورة المستشرقين ودارسي الشرق في الإنسانيات، لم ير ما يستوجب الحوار في العلوم الصرفة والتطبيقية التي يحتاج إليها المجتمع العربي.

أمّـــا إطار المناقشة في الإنسانيات فإنه يستعين بمستشرق على آخر، بـ«Dient» في الرد على «لامنســـ»، و«بديغو بينو» في الرد على الآخرين. لكنه أهمل أفكار الأخير الخاصة بما يسميه بـ«العالـــم العربـــي الإسلامي السكوني»، وهـــي أفكار تتطابق مع أفـــكار آخرين رأوا في هذا العالـــم حياة مغايرة ونمطاً فكرياً متبايناً مـــع الغرب. فـ«السكوني» هو جوهر هذه الحياة في رأي «هورغرونيـــة»؛ ولا يعنـــي التجديد غير هدم هذا الجوهر، وبالتالي تعريضها إلى مجرى التغيير. إذ يسرت الاختزالات تصورات محدودة ساذجة لدى بعض الدارسين الغربيين، ولدت هي الأخرى وأثارت اختزالات مماثلة في تحليلات الكتّاب العرب للحاضر العربي عندما سعوا لتقديم مشروع للنظرية القومية يتنـــاول القومية والأمة والدولة واللغة، كما فعل «قسطنطين زريـــق وساطع الحصري وعبد اللطيف شـــرارة» وآخرون. وكان الجانب المعقد لسوسيولوجيا التاريخ والمجتمع غائباً في هذه الكتابة.

وكان «ساطـــع الحصـــري» يبتدئ بانتقـــاد السلطة المعنوية للدولـــة العثمانية بصفتها مسؤولـــة عـــن تخلف الوعي القومي، لكن هذا الانتقاد لم يقـــده إلى الاستناد إلى مرجعية أنكلـــو- سكسونية مضادة مثلاً، بل أتاح له استساغة واسعـــة للمرجعية القومية الألمانية؛ فهو يدين تأثر الرعيل الأوّل بفكرة تلاقي الدولة والأمة، كما ينحو باللائمة على المفكرين الفرنسييـــن الذيـــن أكدوا فكـــرة «الإرادة والمشيئة» في تكوين الأمـــم، ويعترض على رأي «رينـــان» فـــي أن «مشيئة المعيشة المشتركة هي أس الأساس فـــي تكوين الأمة»، لأنّ فكرة «رينان» ولدت جراء استقرار فرنسا كدولة. أي أن طابع التفنيد والانتقاد يتجه نحو مرجعية بديلة هي الألمانية، فألمانيا كدولة تعاني من تشتت بين الدول، شأنها شأن العرب، وهكذا كان «هـــردر وفخته» يؤكـــدان الثورة الدينية خلاصاً سابقاً مـــن السيطرة الرومانية، وعلى القـــدرة الفاطرة لدى الألمان المتجسدة في اللغة الألمانية معززة بالمشيئة والتاريخ. إذ لا مكان للأصول الواحدة لدى «فخته»، وهو رأي يستند إليه «ساطع الحصري» ويدعمه بآراء عـــدد من المستشرقيـــن المعنيين بالأفكار. وبينما يعني تحليـــل الحصري إدانته لـ«رينان» وثنائيات التحليل لديه، فإنه ينتقد أيضاً المثقفين العرب المتواطئين مع هذه الثنائيات من أمثال «أحمد ضيـــف وحسين مؤنس وفرح أنطون وأمين خولي» والذين خصّهم بالمراجعة والتفنيد. إذ كان هؤلاء يبنون على ثنائيات «رينان» حول الشرق والغرب والأسيوي واليوناني، معوليـــن أيضاً على نظرية الأصـــول الواحدة وليس على القـــدرة الفاطرة والمزاج الديني والمشيئة والتاريخ واللغة.

ولهذا لا يكتفي «ساطع الحصري» بالتوقف عند «هردر وفخته»، وإنما يستعين بـ«لاكومب» في إيضاح أهمية النقل عندما تقارن قوته لدى العرب بالجهد القليل الذي أبداه الرومان إزاء الثقافة اليونانية. أي أن «الحصري» يريد أن يرد دعوى الأصول وعلاقتها بتكوين العقل والحضارة على أصحابها. فالرومان يقلّون شأناً عن العرب في أكثر من ميدان.

ولم تكن مثل هذه المناقشة طارئة. فهناك آخرون يبحثون عن ثنائيات بديلة في الوسط الثقافي العربي؛ وإزاء هذه الاستقطابات في القاموس الثقافي العربي ظهرت اجتهادات أُخرى كتلك التي جاء بها «الحكيم» مثلاً وهو يرى حياة مصر خلاصة لزواج فرعوني-عربي، حيث «سكون واستقرار وبناء لدى مصر وسرعة وزخرف ولذة لدى العرب»، نتج عنه (زواج الروح بالمادة والسكون بالحركة والاستقرار بالقلق، والبناء بالزخرف).

وبينما أنكر «الحكيم» ضمناً على العرب العقل التركيبي أنكر على أوروبا أيضاً ادعاءها المركزي المتأصل في الإغريق، فالإغريق أقل تعقيداً من الفراعنة.

ومن الواضح أن «بيكير وتنمان وشاخت وغولدزيهر» كانوا مؤثرين في تكوين معجم الاختزالات الجديدة التي تحاور فيها وبها المثقفون العرب، إذ وجد العرب يسراً خاصاً في هذه يتيح لهم التحليل والاستنتاج وتكوين الخطاب المؤثر. وبدا ذلك واضحاً عند أصحاب الخطاب القومي. لكنه ظهر أيضاً عند الآخرين. وجد «عبد اللطيف شرارة» مثلاً عند بعض المستشرقين وكذلك عند «سايس وريتان وشبنغلر» مادة مناسبة في تحليل علاقة الحواضر والبوادي بالشخصية العربية وبالحضارة ومكوناتها، مؤكداً أن المكونات الأساس للأمة تشتمل على:

- الماضي المشترك.
- الطموح.
- الوحدات الروحية.

إذ جاء الإسلام كالمطر المنهمر ينهض بما هو كامن في العرب كأمة، أمّا مظهر الأمة الوحيد عنده فلا يعدو أن يكون اللغة نفسها، تماماً كما رآها «الحصري». لكنه يرى أيضاً أن جدلية الانتشار والتقهقر مرهونة بغياب المؤسسات، كما طرحها «ستودارد» في تحليله لمعنى اختفاء الدولة. ويسرت فكرة غياب الدولة تحليل الاضطراب والتوتر وتقلبات المزاج في الحياة العربية، وأتاحت لبعض المعنيين بالمجتمع العربي تحليلات لا تخلو من الاختزال

الــذي سيطبع الفكر العربي لفترة طويلة ويؤثر فيه وعليه وعلى ما ينتجه من آليات تجسدت في الفعل من جانب وفي الخطاب السياسي والإعلامي من جانب آخر. وقابل هذا الرأي من الجانب الآخر التخلي الكلي والمطلق عن التحليل الاجتماعي والاستناد إلى اللغة بتجريدات واسعــة تجعل منها «أس الأساس» في تكوين الأمة لأنهــا تعني الروح أيضاً. وكان من السهل أيضاً تقليص مساحة الحوار في هذا الميدان والإعلان بأن علماء المشرقيات ليسوا قادرين علــى تقصي هذه «الروح» أو فهمها والإلمام بها، أو حتــى التجانس معها، فثمة مسافة بين الطرفين من جانب وثمة تبرير للإخفاق أو القصور عند هذا الطرف أو ذاك من جانب آخر؛ لكــن الفكرة الكامنــة وراء التلويح بهذه «الروح» تسعى إلى تأكيــد غربة الآخر عنه وبالتالي جهله به.

ولربما كانت هناك عشرات الأسباب التي تسوغ مثل هذه التهمة، فثمة أخطاء عديدة يقع فيهــا المستشرق لسبب أو لآخر، لكن الانتقائية الشديدة من الفكر «الاستشراقي» حالت دون وضوح العلاقة به. وتأكد الالتباس في طبيعة علاقة الفكر القومي بهذا الاستشراق، إذ قادت الانتقائيــة إلى توليد أنماط اختزالية ميزت الخطاب القومــي في مراحل معينة من تاريخه وأسقطــت نفسها على آلياتــه وتوليداته الآتية. ولهذا افترق هــذا الخطاب أو مستوياته عن الخطــاب الليبرالي المتكون في مرجعية غريبة واسعــة بلا ضفاف، كما افترق عن الخطاب الماركســي وتنويعاتــه العديدة القائمة في سياقــات أخرى لم تستعن كثيــراً بالاستشراق أو بالنتاجات الأخرى المتداخلة معه والمعنية بالعلاقة بين اللغة والروح والأمة.

ومهمــا تتنوع اتجاهــات الاستشراق ومناهجه وتتعدد مداخــل المثقفين العرب نحوه، فــإنّ قضية الحــوار والتفاعل لم تعد محضــ مسألة (أكاديمية)، كمــا أنها ليست ميدان منــازلات وخصومات واتهامات، بــل هي ميدان معرفي له أثره الفعلــي في تكوين الرؤية العربيــة الإسلامية، والرؤية الغربية المتعددة. ولم يكن الفكر العربي المعاصر في تاريخه مجــرد بناء للحاضــر أو استرجاع متنوع النغمات للماضي، بل إنــه كان في أغلبه مشدوداً إلــى المادة الاستشراقية ورموزها، مبجلاً بعضهــا ورافضاً الأخرى، مستعيناً بهذا المنهج وطارحاً للآخر، لكنه كان يرى دائماً في الوسيط الغربي استشراقياً أو غير ذلك سبيله إلى معرفــة ذاته، وفي حين كانت النخبة الفكرية تنمــو متحاورة –مؤتلفة أو متخالفة– لتوجد بناها المنطقية، كانت النخب الأخرى معرضة لمخاطر التوظيف العملي للمادة المتداولة، سياسيــة أو فكرية، لتستسهل لنفسها بناء منظومة ما مــن الأفكار، سرعان ما تتهاوى هي

الأخرى جراء عــدم الإحاطة ببقية المنظومات لدى الآخرين. لقد كانت الاستهانة بالآخر مشكلــة عند بعض المستشرقيــن، لكنها ظهرت أيضاً عند بعضــ المشورة والمشيئة في الوطــن منــذ زمن، على الرغــم من أن الواقــع كان يحتم معرفة الــذات أوّلاً قبل مطالبة الآخرين بهذه المعرفة.

ويبقــى موضــوع «الاستشراق» فــي الفكر العربي خاضعــاً للمزيد من القــراءة والجدل والصراحــة والنية المخلصة والمعرفة المتعددة الاتجاهات والاهتمامات. ولربما يخفق هذا البحث في متابعة بعض الأفكار، أو تحليلها، لكنه لا يبتغي أن يكون أكثر من مجادلة ومشاركة جدية في حركية الفكر العربي وعلاقته بالآخرين.

عمان- (٢٠ تشرين الأول ١٩٩١م)

❁ ❁ ❁

سليمان الحلبي «العين والمخرز»

د. ملكة أبيض ✽

-١-



قصة «سليمان الحلبي» معروفة على نطاق واسع، وهي تتلخص في إقدام طالب أزهري من مدينة حلب السورية، يوم (٢٤ حزيران ١٨٠٠م)، على اغتيال الجنرال «كليبر» قائد الحملة الفرنسية على مصر بعد «نابليون بونابرت»؛ وذلك رداً على إحراق الجنرال للعاصمة القاهرة التي ثارت على الاحتلال. وقد أُعدم القاتل على الخازوق بعد حرق يده اليمنى التي حملت الخنجر ونفذت العملية.

على أن رواية الكاتب «داود أبو شقرة» التي صدرت عام (٢٠١٦م) بعنوان «سليمان الحلبي: العين والمخرز»، عن الهيئة العامة للكتاب في دمشق، في

✽ كاتبة ومترجمة سورية.

(٢٦٢) صفحـــة، تنسحب من المجرى الواقعي للأحداث، فـــي بعض تفاصيله، وتخلق نظاماً خياليـــاً من منظور خاص، هو المنظـــور القومي، يغني الواقع بالكثير مـــن الركائز الواقعية والتخييليـــة، لإظهـــار أهمية الحدث في تاريخنـــا الحديث، وردود الفعـــل عليه لا في مصر فحســـب، بل فـــي بلاد الشام أيضاً، كما يفيد منه لإلقاء الضـــوء على وضع المنطقة في تلك الفترة، وتقاليد أهلها، والعلاقات والقيم التي تنظم حياتهم.

إنّ المنظور القومي للرواية يعود بنسيج هذه المنطقة التي تضم وادي النيل، والشام، وما حولهما، إلى آلاف السنين قبل الميلاد، ويرى أن الارتباط بين مكوناتها تعمَّق على مر العصور وترسَّـــخ؛ فمن كان يضع قدمه فـــي زاوية منها، سرعان ما كان يتمدد شرقـــاً وغرباً، وشمالاً وجنوباً، حتى ينتشر فيها كلها.

يقول «سليمان الحلبي» في سياق أحد الحوارات التي تستخدمها الرواية بكثرة لعرض الأفكار:

«الوطـــن يمتد إلى أبعد ممـــا يتصوره بعض الناس... إنّه يمتد إلـــى أي مكان يتكلم فيه الناس بلسان عربي قويم، حيث يشعر المرء أن قلبه يستطيع أن يلتقي بأسرع من لمح البصر بقلوب الناس، وإلى مكان نشعر فيه أننا أهل وإخوة وأحباب، وإن لم تربطنا وشائج القربى أو روابط الدم...

إنّه وطـــن واحدٌ فسيح وعظيم.. يستطيع أن يجمع القلوب على الود والإخاء، مهما بَعُدت بيننا الشقة واختلف موضع الميلاد ...».

-٢-

تبدأ الرواية بتساؤل يطرح قضية أخلاقية صعبة: كيف نَصِف سليمان الحلبي الذي اغتال الجنرال «كليبر» طعناً بالسكين؟

هـــل هو بطل لجأ إلى اغتيال قائد الغزاة الأجانب، دفاعـــاً عن أهل مصر الذين أشبعهم هؤلاء الغزاة ظلماً وإهانة وتدنيســـاً لمقدساتهم، وفي مقدمتها الجامع الأزهر، الذي انتهكوا حرمته وعاثوا فيه فساداً، وأعدموا ستة من شيوخه، منهم الشيخ «الشرقاوي» أستاذ «سليمان الحلبي»، كما فرضوا الضرائب والأتاوات والمصادرات، وأقاموا المذابح في الميادين، وأماتوا الناس جوعاً..؟

أم أنـــه مجرم، كما وصفه الفرنسيون حيـــن أنزلوا به أبشع العقوبات (حرق اليد والإعدام على الخازوق) ثم حملوا جمجمته معهم حين غادروا مصر إلى فرنسا؛ وهم يعرضونها حالياً في المتحف الجنائي في باريس بوصفها: جمجمة مجرم؟

الروايــة تتبنى الموقف الأوَّل، بالطبــع، لأن «سليمان الحلبي»، الذي يعــدّ نفسه مصرياً -كما هو سوري- تألم حين توّج الغزاة عدوانهم بإحراق القاهرة بغية إخماد الثورة؛ ورأى في اغتيال قائد الحملة الحل الوحيد لخلاص مصر، وهذا يعني - في الوقت نفسه - خلاص الشام والمنطقة العربية.

والصفحة التي تتصدر الرواية تؤكد ذلك بقولها: «خازوق سليمان الحلبي، عجَّل بخلاص مصر من خازوق الحملة الفرنسية».

-٣-

لا تقتصــر الروايــة على شخص «سليمــان الحلبي» - كما يوحي بــه العنوان - بل تضم شخصيــات كثيرة، منها الحاج «مصطفى البشتيلــي»، التاجر المصري الغني وصديق التاجر الحلبــي «محمد أمين» والد سليمان، الذي جعل الطالب القادم من الشام للدراسة في الأزهر يقيــم في منزله طيلــة سنوات دراسته بدلاً مــن الالتحاق برواق الشوام فــي الأزهر، تعبيراً عــن عمــق الصداقة بينهما؛ وفيها أسرة التاجر التي تضــم - إضافةً إلى زوجته - ابناً شاباً «إبراهيــم» فتح له والده مخزناً تجاريــاً في شارع الغورية تمهيداً لاستقلاله، كما يفعل معظم التجــار في مصــر والشام؛ وابنة شابــة «وداد» نشأ بينها وبين سليمان حــب عذري لم يكلَّل بالــزواج لأن الأب رأى تزويجها من أحد قادة المماليك ضماناً لمصالحه التجارية، ثم جعلته الثــورة يندم على هذا القرار، ودفعتــه للانضمام إليها والإسهــام بتمويلها وقيادتها؛ وهؤلاء إلــى جانب عدد من شيــوخ الأزهر، والتجار، والحرفيين، وجماهيــر الفلاحين.. وهذه الفئة الأخيرة من الشعب المصري قاومت الجيش الغازي منذ نزوله على الساحل المصري، وخلال سيــره إلى القاهرة واحتلالها، وشاركت في المقاومة والثورة فيما بعد. وقبيل إقدام «سليمان الحلبــي» على اغتيال «كليبر»، كان معه ثلاثــة شبان من غزة، التقى بهم في طريقه من حلب إلــى القاهرة. وقد أعلمهم عن نيته اغتيال الجنرال، ولكنهم لم يصدقوه لما رأوا فيه من كره شديد لاستعمال السلاح والقتل.

هــذا على الجانــب المصري؛ أما على الجانــب الفرنسي، فكان هناك قائــد الحملة «نابليون بونابرت» وعدد من مساعديه؛ ثم خَلَفُه الجنرال «كليبر» وأعوانه، والجنرال «مينو» خَلَفَ «كليبر».

وأدوار أشخاصــ الجانبيــن واضحة بحســب منظور الرواية: غازٍ مــن الغرب يعمل على احتلال مصر وتوطيد سلطته فيها، والانتقال منها إلى الشام وما جاورها لتكوين إمبراطورية استعمارية في الشرق، وشعب يرفض المحتلّ حفاظاً منه على ثقافته وقيمه وأرضه.

إلا أن الكاتب يضيف إلى هؤلاء الأشخاص، ممثلين للعثمانيين الذين خضعت لهم المنطقة منذ احتلالهم لها في مطلع القرن السادس عشر الميلادي؛ وللمماليك الذين حكموا معظم المنطقة أكثر من قرنين ونصف القرن من (١٢٥٠-١٥١٧م)، وبقي بعضهم في مصر بعد الاحتلال محافظين على قدر من السلطة. على أن الحملة الفرنسية على مصر وقعت في زمن انحطاط كلتا الفئتين، وسيطرة الفساد على ممثليهما في المناطق المحكومة. أضف إلى ذلك تفوق الجيش الفرنسي الذي هزم جيوشاً أوروبية عديدة قبل مجيئه إلى مصر: مما جعل الرواية تقدم لهؤلاء الممثلين صورة شديدة السلبية...

-٤-

الرواية تاريخية. ولكنها لا تعيد الواقع التاريخي كما هو، بل تُخرج كوناً وأوضاعاً تخييلية ترسل عبرها رسائل إيديولوجية تعبر عن أفكار الكاتب. إنها تتخذ إطارها في أماكن معروفة، وتحدّد الفترة الزمنية التي تدور فيها بدقة، وتنشر المعالم المكانية والزمانية والبشرية على طول القصة لتشكل ركائز ترتكز عليها دونما غموض، وهذا ما يجعلها رواية مكتملة.

على أن ما يدور بذهني أن هذه الرواية ربما تكون بالإضافة لذلك، نموذجاً جيداً لأدب الفتيان، فهي تقدم معلومات وقيماً، تسهم في التعريف بالوطن وثقافته، وغرس محبته في قلوب هذه الفئة من الناشئة، فبطلها إنسان هادئ، وفيّ، رقيق المشاعر، أعطى نفسه لعلم جليل، وحبٍ سام، وارتباطٍ وطني قاده إلى التضحية بنفسه. ولم يتقبل فكرة القتل إلا بعد تفكير طويل ومناقشات مع من حوله.

تقول الرواية: «حين طُلب من سليمان الحلبي أن يحمل البندقية للعمل مع الثوار في حي بولاق، قال في حيرة وهو ينظر إلى البندقية: كيف أحمل هذه البندقية، وأقتل بها؟ لم أخلق لهذا!! سمعه شيخ كبير في الحشد فقال له يشجعه:

إنَّ الأخيار يا ولدي، هم الذين لا يحسنون القتل، ويخشونه. إنك مع الأخيار، لكن انظر إلى أمامك، وهذا الموت يزحف إليك من فوّهات مدافع الطغاة. أتظل ساكناً حتى يحصدك الموت!؟».

وهذا الرفض للقتل لا يعود إلى جبن أو ضعف في شخصية «سليمان»، فالرواية تتحدث عن شجاعته بنقلها اقتباساً عن المستشرق «تومسكي» يقول: «وقد قابل سليمان الحلبي الموت ببسالة، إذ وضع يده بجرأة في النار الملتهبة، ولم ينبس ببنت شفة حين كانت تحترق؛ كما كان باسلاً طيلة الساعات الأربع والنصف التي قضى من بعدها نحبه وهو مخوزق».

وإذا أضفنــا إلــى الشخصية الرئيسة ومزاياها، القيم التــي أبرزتها الرواية في المجتمع المصــري آنــذاك من احترام للعلم والعلمــاء، وحب للعمل، وصدق فــي العلاقات والتعامل، وارتباط بالأرض والمقدسات، من خلال الشخصيات التي جسدتها في الرواية، والتي صُممت بعنايــة لهذا الغرض، والوصف المشوِّق للقاهــرة، بشوارعها، وأسواقها، ومناراتها، وأهرامها، وحتى، بأنسامها، وأطيارها، وأزهارها، عرفنا كيف تعكس الرواية لا مشاعر أهلها فحسب، بل ومشاعر الغرباء عنها. وحتى الغزاة.

فلنستمع إلى «سليمان الحلبي» يصف مشاعره وهو يودع القاهرة بعد انتهاء دراسته، يقول للصديق «إبراهيم» الذي استضافته أسرته خلال فترة دراسته:

«-هل تصدق يا إبراهيم أنني لا أنام هذه الأيام؟

فقال إبراهيم في صوت تشوبه الدهشة: لماذا؟!

قــال ذو العينين الخضراوين: إن أيامي ولياليّ أصبحت صحواً كلها. سوف أرحل بعد أيام إلــى الشام، وأنا أحب ألا يفوتني شيء من هــذه المدينة العظيمة. أريد أن أملأ قلبي وحسي وبصــري بــكل ما تزخر به. لا أريد أن أنسى هذه النسمــات الندية الرطبة، التي تلفح وجهي الآن... لا أريد أن يفوتني مرأى هذا الطير الذي يحلّق في السماء... ومرأى المعالم الخالدة التي أرى في زخرفة مبانيها وهندستها كل يوم جديداً. لقد تزوَّدتُ من القاهرة بخير ما يتزود بــه إنســان، من زاد العلم. وغــداً أنطلق إلى وطني وفي قلبي حب عظيــم لكل إنسان عرفته وصحبتــه هنا؛ وبين جوانحــي هوىً لكل شيء شهدتهُ وملأتُ منــه عيني وحسي. لقد عشت بينكــم ثلاثة أعوام ستظل في عمري أسعــد الأعوام. إنني لم أشعر يوماً أنني بعيد عن قومي وأهلي وبيتي...».

أمّا «نابليون»، القائد الفرنسي الغازي، فإنه حين وصل إلى القاهرة، ورأى الأهرامات ماثلة أمامــه، تساءل: هل يستطيع أن يسجل غداً انتصاراً جديداً له، فوق هذه الأرض العريقة، وأن يضيف اسمه إلى سجل الخالدين الذين ترددت أسماؤهم في سمائها؟

كانت الأهرام بعظمتها التي لا تبارى، وصمودها الرائع تبعث إلى نفسه مشاعر مختلفة... ولم يدر ماذا أحسّ في أعماقه حين أطرق في صمت...

هــل شعــر أن كلّ ما حوله عظيم ممتد إلى غير حد بحيث لا تبــدو عظمته شيئاً مذكوراً بالقياس إلى عظمة ما حوله؟

هل شعر أن سعة المكان وامتداد الزمان، على هذه الأرض يجعلان من العسير غاية العسر على أي كائن مهما بلغت قوته أن يملأ فراغاً فيهما؟

لـــم يدر أحدٌ ما اضطـــرب في أعماق «نابليـــون» حين أطرق إلى الأرضـــ، ثم مضى في خطوات بطيئة على الوادي الأخضر، وعادت الذكريات إلى الأيام القليلة الماضية، حيث شهد هـــذا الشعب الذي تصوره يغطّ في سبـــاتٍ عميق، والذي قيل له: إن الظلم والفقر قد حطّما كبريـــاءه، وإنه لم يحمل سلاحاً منذ قرون؛ شهد هـــذا الشعب يخرج إليه بالجلابيب الزرقاء، يقاتله عند كل قرية، ويقاوم من أجل أرضه شبراً شبراً...

هذه الأوصاف وهذه المشاعر جديرة بأن تصل إلى أجيالنا الناشئة.

غير أني آسف لأن الرواية لم تستطع التخلص من إحدى سيئات تاريخنا، والتاريخ القديم عامـــة، وأقصد تلك السمـــة التي أباحت استعباد إنسانٍ لإنسان، وقـــومٍ لقوم، وسمحت بسبي البشر وشرائهم وبيعهم، ووصم الذين يقع عليهم ذلك بالعبيد.

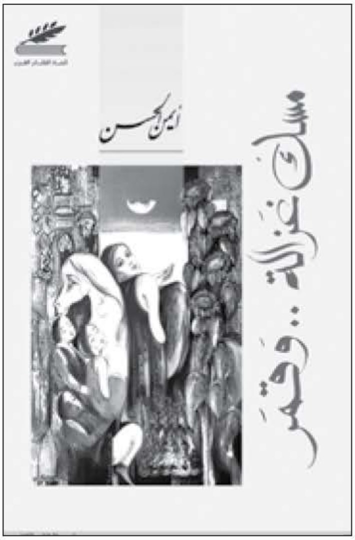
إنَّ استخـــدام التاريـــخ في الأدب لا يهدف إلـــى استعادته - كما هو - بـــل إلى استيحاء عناصره الحية الخيرة، واستبعاد عناصره السلبية الضارة والمنافية للقيم الإنسانية. والرواية - مـــع الأسف - تذكر مراراً أن المماليك عبيد، لذلـــك لا غرابة في أن تَصدر من الأشخاص الذين يمثلونهم فيها مواقفُ وأعمال فيها خيانة للشعب المصري تصل إلى التآمر مع الغازي الفرنسي، إضافة إلى سوء سلوكهم اليومي، الذي يتصف بالنصب، والاحتيال والسرقة.

أرجو للرواية أن تتخلص من هذه الثغرة إذا ما أتيحت لها إعادة الطباعة.

❋ ❋ ❋

تحوّلات أيمن الحسن
في «مسك غزالة.. وقمر»!

محمد باقي محمد ✿



بداية..

ها نحن نتابع اشتغال «أيمن الحسن» على مفهوم المغايرة في «مسك غزالة.. وقمر»، ذلك أنّ «الحسن» مسكون بهاجس الحداثة، وما يتفرّع عنها من ثنائيات تترسّم العلاقة بين الموروث الحكائيّ للمنطقة ووقوفنا الافتراقي ببدايات الألفية الثالثة، ما يطرح علينا أسئلة جدية ومقلقة تتعلق بالمآل والمصير، وليس تلك التي تتعلق بالحداثة الأدبية فحسب، ولنتذكّر - في هذا السياق - ما أورده الشاعر الكبير «أدونيس» في كتابه «فاتحة لنهايات قرن» حول أوهام الحداثة كوهم المماثلة، أو وهم المغايرة، أو وهم الزمنية... إلخ، أو دعوته إلى إنتاج نصّ يتجاوز الأجناس الأدبية!

✿ كاتب سوري.

علـى هذا سنتسـاءل إن كان انشغالنا بالقصّ -أو اشتغالنا عليـه- سيسمح لنا أن ندّعي بقديـم تقليديّ وحديث فـي المنجز القصصيّ السوريّ، لاسيمـا أنّ البتّ بصلة القربى بين القصـة القصيـرة الفنيـة - تلك التي أطلقها بعضـ الدارسين في صـورة صرخة: أن هذه بضاعتنـا رُدّت إلينا! وذلـك حين وقعت أعينهم على نماذج قصصيّة قادمة من الغرب، كناتج احتكاكنا به على أعتاب العصور الحديثة، وبالتالي تكسّر السلسلة الثقافية للمنطقة، على نحو يضعنـا أمام تفصيل علاقة التماهي، تماهي الضعيـف بالقوي، التي قال بها عالم الاجتماع الجليل «ابن خلدون»، أي تماهينا به، وذلك في إشارة -من أولئك الدارسين-لنسب البنوة الذي يربط القصّ الفنّيّ بالحكاية التقليدية، إذ إنّهم زعموا أنّ تلك النماذج تنتمي بصلة البنوة إلى النثر الحكائيّ التقليديّ العربيّ «ألف ليلة وليلة» مثالاً - نقول إنّ البتّ بالصلة بينها وبين النثر الحكائيّ القديم أشكل عليهم، لتظلّ الأسئلة - عمّا إذا كنّا ننتمي بنسب البنوة الشرعيّ أو غير الشرعيّ لـ«أنطون تشيخوف، وغي دو موباسان، وأو. هنري، وفرانز كافكا»، أم أنّنا ننتمي لنثر «الجاحظ، وأبي حيان، وابن المقفع»- مُعلقة، تبحث عن الأجوبة!؟

تأسيساً على ما تقدّم، هل لنا أن نضع إنجاز جيل الرواد «علي خلقي»، ثمّ الـ«د.عبد السلام العجيلي، واليان ديراني»، و«فؤاد الشايب» -ذاك الذي اِجتُرِحَ بدلالة الثبات والصدفة والقدر- في خانة التقليديّ؟! ثمّ هل لنا أن نقف باشتغال «سعيد حورانية» -نهاية الخمسينيات- و«زكريا تامر»- مطالـع الستينيات- الأوّل كتجلّ لاندفاعة الخمسينيـات الاجتهادية بعد الاستقلال، والثانـي كاحتجـاج للجموع المغلوبة علـى أمرها في وجه دولة العسـف التي أخذت تتوطد باطـرّاد، وما ترافق به مُنجزهما من ميل واضح إلى التجريب، أو إلى خوض غمار المتحوّل، لينعكـس ما تقـدّم فنياً في تجاور الســرد التقليديّ بأساليب حديثة للقصّـ، أو في حضور استعـارات متبادلة بين الأجناس الأدبية، وليطلق «أدونيس»- من ثمّ-صرخته الشهيرة لتجاوز الأجناس، ثمّ لتزدهـر ورشة دؤوب على كامل مساحة البرّ السوريّ انشغلت بالقصّ، وليسجّل البعضـ تميّزاً في هذا السياق، كما فـي حالة «جورج سالم، أو عبد الله عبد، وحيدر حيدر» على سبيل المثال لا الحصر؟!

وحتـى لا تُترك الأسئلة المُسلفة على عواهنها، أو تختلط المسائل على القارئ، سنحاول تلمّـس اشتغال الحسن على المغاير، وذلك في معرض اندغامـه بأسئلة الحداثة، أو انهماكه بالجدّة والفرادة كثيمة للقياس ورائز!

فــي المضامين سترخي الأزمة السورية بظلالها الثقيلات - تلك التي راحت تدلف حثيثاً عامها السابــع ولا حلّ في الأفق المنظور- على المشهد القصصيّ في المجموعة، ما يطرح أسئلــة عمّا إذا كان الأوان قــد أزف لأن تنعكس في النتاج الأدبيّ، ربّمــا لأنّنا نفترض بعضاً مــن الوقت لهذا التجلــي، وقت للتبصّر الواعي في الحدث، فتحليلــه، ثمّ الوقوف بشيء من نتائجــه؟! ذلك أنّ جوهر الفنّ إنّما يقوم على تحويل التجربة إلى ذكرى، وتحويل الذكرى إلى تعبير فنّي!

إذن، فالجندي المقاتل- بالمعنى المباشر والمُحدّد للكلمة- سيحضر في حياته اليومية، وسيحضــر أكثر فــي اختفائه التراجيديّ، وسينداح غيابه علــى أسرته، فتحتكم لحسّ الفقد الحــادّ والفاجعيّ، فتبكي «جمانة سامي» العمر كله في قصة «لازورد»، الخراب العميم للبلاد والعبــاد- هو الآخر - سيحضــر كثيفاً ومؤلماً، فتتفرع عنه الهجرة التي أخذت تكتسي طابعاً منظمــاً، هكذا تستعيد السيدة «ثريا» غيــاب ابنها غير المرضي، أو تفقد قدميها إثر انفجار عبــوة في مكتب الصحيفة حيث تعمــل، فنقف بانديا ح الحدث علــى الناس «وظلّ في علبة الكرتــون»، ثمّ ها هو «حمزة» يرحل، فتبكيه «أمّ سعيد»، و«أمّ سعيد» أرملة وأم، منعتها الأزمة مــن الحصول على حاجتها من الخبز، حالها في ذلك حــال الشيخ العاجز «أبي أحمد»، كان الشهيــد يدور بربطــات الخبز على أولئك العاجزيــن عن تأمينه إذن، لكنّهــم فقدوا بمقتله المعيــن قصــة «انتظارات»، وتظلّ الحياة فــي سياقها الدارج والمألــوف مطلباً، لذلك يقف «أيمــن الحسن» بـ«غزالة»، و«غزالة» أنثى بهيــة، يكتشف زوجها ليلة زفافها أنّ رجلاً آخر مرّ بحرمــة جسدهــا، فافتضّ بكارتها، إلاّ أنّه يستجيب لرجائهــا، فيحفظ سرّها، ثمّ يغيب على نحــو تراجيديّ، وفي الثنايــا تحضر تفاصيل العلاقة بين الأنثــى والذكر في مجتمع ذكوريّ فــظ، وإلاّ فما دلالة منديل يُطلــب من الرجل أن يخضبه بدم ينزف عن غشاء البكارة «مسك غزالــة.. وقمر»؟! ثمّ يطلّ الخطف، خطف البشــر على قاعدة المطالبة بفدية، فإن لم تدفع طــال المخطوف الذبح كتفصيل أضافته الأزمــة إلى المشهد السوريّ «طوفان»، فيما تطوف ذاكرة ثرّة بتفاصيل أضحــت قيد ماض راح ينأى، فنتعرّف كيف تلمّست الشخصية المحورية طريقهــا إلى عالم السياسة في «أهزوجة فرح في حضرة الزرقاء،١»، أو كيف راحت تسترجع ذكريــات تعــود إلى أيام الشباب، لتقف بعيادة طبيبة كان قد راهن على ذكائها، مذ كان معلماً يعلّــم الأولاد القراءة والكتابة والحساب «حدث غــداً، ٢»، ويحضر الموروث الحكائيّ القديم ليمتــح «الحســن» متنه منه، فيقوم صانع بصياغة سِوارَين للملــك، ويدفع يديه ثمناً لحصول

الأخير عليهما «أستـار لعتمة الحرير»، إضافة إلى أنّ «مسك غزالة.. وقمر» - هي الأخرى- اتكأت على الموروث الحكائيّ للمنطقة، وها هو يقف بإنجاب طفل في «أنفاس الحياة»، ليؤكّد مغـزى الحياة العظيم، الذي يكمن في الأطفال، هـذه الظاهرة التي تبدو اعتيادية تماماً، ما يضعنـا أمام مقولة «جنكيـز آيتماتوف» بهذا الصدد في كتاب «عين الجمل»، ثمّ يقف بالحب فـي اللوحة الأولى من متواليته القصصية «فسيفساء امـرأة»، على نحو يدفعنا إلى استعادة الأقانيـم الخالدات، التي اشتغل الكتّـاب والمفكّرون والفنّانون بدلالتهـا، تلك الأقانيم التي شغلت الشاعر الروماني «هوراس»، حين انكبّ على دراسة وظائف الفنّ، فتحدّدت معه بالحق والخير والجمال! هو حبّ مخفق من كلّ بدّ، لافتقاده إلى التماثل، ذلك أنّه يحيل إلى مجتمع ذكـوريّ تراتبـيّ صارم «بحثاً عن سراب»، لكنّ دائرة الحبّ تتسـع لتشمل سورية، التي فتحت ذراعيها للأشقاء اللبنانيّين والعراقيّين «يا ظلها المتعب»، تتسع وتتسع ليطرح «أيمن الحسن» أسئلـة وتصوّرات عن الحب والوطن والشهادة والعلائق بين البشر في مدار الأزمة «ريح وبزّة خضـراء»، ثمّ ها هـو يمرّ بطيف من الإيحاءات والإيهامات، إذ يعود «خليل» إلى قريته، فيمرّ بقبر الحبيبة، وما بين عودته فمروره بالمقبرة يتداح الحدث، ليمرّ بالغربة - فتحضر قبرص - وعلاقة الحبّ إذ تتخلق، فذكريات القرية «سلاماً صباح الوطن، وعاد خليل»، ليختتم عمليّة القصّ بما يتشبّه بأغنية لسورية، سورية الأرض والبشر والشجر والحجر «عندما في الأعالي خلق الله الجنّة ترك فيها قطعة على الأرض سمّاها وطني.. فشكراً سوريَّة»!

أمَّا في التنفيذ فسيستنفر القاصّ إمكاناته كلّها، ليستثمر أنماط السرد المعروفة. قديمها وحديثهـا، ويضعهـا في خدمة نصوصه، على هـذا سيحضر السرد التقليـديّ، المُعبّر عنه بالفعل الماضي، إذ يُحيلنا إلى ضمير الغائب الشهير «هو»، ربّما لأنّه يدرك بأن هذا الضرب من السرد لمّا يستنفد مهامه بعد، بل تجاوَرَ مع أشكال أخرى، وقد نتذكّر في هذا السياق بأنّ «شيرنشيفسكي»- بوصفه الاسم الأبرز بين الشكلانيّين الروس - ينظر إلى السرد بوصفه بنية معقّـدة تحكم زاوية الالتقاط وطريقة السرد، كما تحكم علاقة الأجزاء بالكلّ أو بالشخوص، فـإذا أحسنت التوليفة جاء النصّ آية في الجمـال! لكنّ «الحسن» يعرف بأنّ السرد التقليديّ سيخضع نصّه لسطوة الملالة، لذلك استنجد بالفعل المضارع في تنفيذ مونولوج داخليّ، سمح لـه بالتنويع في أنماط السرد من جهة، إذ حضـر ضمير المتكلم بالتوازي مع ضمير الغائب، فكسـر رتابة السرد التقليديّ، إضافة إلـى أنّه أتاح له المرور بالجوانـيّ العميق لشخوصه، ليقدّمها في تناميها وفق منطقها الداخليّ، بعيداً عن تدخّل السارد العليم أو هيمنته المأثورة

عـن السرد التقليديّ أحياناً، ثمّ أنّـه - بذلك - نسخ عن زمن القصّ نسق التعاقب التقليديّ، ذاك الذي تسيل سيالته من الماضي نحو الحاضر فالمستقبل، فأحاله إلى المنكسر، على هذا حضـر التداعي والتذكّر، أو الخطف خلفاً، على نحو سمح له بتقديم الأجزاء أو تأخيرها، ثمّ ترتيبهـا ترتيباً قصدياً مُضمراً يشي بمقولة القصّ، إضافة إلى عن اللعب على التشويق، في هـذا السياق حضر التقطيع الفنّي، فأضفـى توتراً دراميّاً إضافياً في النصّ، ولا ندري لماذا قصّـر «الحسن» في اعتماد تعدّد الضمائر، وبالتالـي تعدّد الأصوات، ما كان سيضخّ المزيد من التوتر الدراميّ في متونه!

إلى جانب التقطيع الفنّي والخطف خلفاً كاستعارتين من الفنّ السابع، سنلحظ ظلّاً حثيثاً لبنـاء كادر، إذ تمرّ عين السارد اليقظة ببائع متجوّل، أو بالنسوة في الشرفات ينتظرن غائباً، أو بأفـق شاحب تشوبه حمرة قانية، هي محاولة موفقة لرصد الحياة في احتدامها وتدفّقها، وهـذا يُسجّـل للـ«حسن»، لكنّ ظلّاً خفيفاً للسارد العليـم - وبصوته - تناثر على تباعد، كما سنلحـظ اشتغـالاً حثيثاً على لوحات قصصيّـة تجمعها وحدة الموضوع علـى شكل متوالية قصصية «فسيفساء امرأة»!

أمّا المكان فقد حضر في المتون ليُبيِّء الحدث، فمحضه حضوراً واقعياً، ثمّ إنّ «الحسن» إذ راح يغنّي لدمشق خصوصاً ولسورية عموماً حقق للأمكنة حضوراً نفسياً، وذلك من خلال الموال أو الأهزوجة أو المثل، أي من خلال الاتكاء على ما قبل الأدبيّ بتعبير «رينيه ويليك»، أو مـن خلال توشيحها بحالات شخوصه، بـل إنّ ملامح اشتغال من مستوىً آخر أطلّ برأسه، غيـر أنّه لم يكتمل، ذلك أنّ ملامح أسطـرة أطلت برأسها في قصة «مسك غزالة.. وقمر» أو في قصة «أستار لعتمة الحرير»، ولو أنّ اشتغالاً كالذي جاءت عليه القصتان المذكورتان تعمّم واكتمـل، إذن، لتمكّن «الحسن» من تحويل المكان في نصوصـه إلى فضاء قصصيّ، يضارع أبطاله، ويقف إزاءهم كندّ!

وإذا كانـت بعض الخواتيم قد اجترحت المدهش، الذي يقوم على الصادم والمفارق، كما في قصتي «وظلّ في علبة كرتون» - ذلك أنّ التكهّن ببتر قدمي السيدة «ثريا»، إثر تفجير في الصحيفـة التي تعمل فيها، ما كان ليخطر في البال - و«سلاماً صباح الوطن.. وعاد خليل»، فإنّ بعضها الآخر خلا من المفارق، إذ إنّ استشهاد سامي في قصة «لازورد.. نشيد الحكايات الناهضـة» احتمال منطقيّ ووارد، باعتباره ضابطاً في الجيش خرج ليدافع عن البلد! بل إنّ

«الحسن» في سعيه الدؤوب وراء الجدّة والفرادة فقد السيطرة - بحدود - على حركة القصّ فـــي غير قصة، كما فـــي «أنفاس الحياة»، و«أهزوجة في حضرة الزرقـــاء، ٢»، وما عاد تتبّع محفّزات القصّ عنده ممكناً، فهل كان القاصّ بصدد نصّ يتجاوز الأجناس الأدبية مثلاً!؟ حيثمـــا توضّعت الإجابة فقد افتقدنا الخيط الحكائـــيّ، الذي كان ينتظم القصّ ويسوسه، ولا نظنّ إنّنا كنّا في حضرة نصوص مفتوحة، كما أنّ القول إنّنا وقفنا بقصص حالة أو مناخ يجافي الحقيقة!

بقي أن نقف بلغة «الحسن»، لنشير إلى أنّها توافرت على التوصيف، فانطوت على حساسية عاليـــة، إذ إنّ المـــرأة عنده عرق نرجس موجـــوع مثلاً، ما يحيلنا إلـــى شاعريّ وارف وبديع ومُتـــرف، ولكن من غير أن تغيّم الحـــدث القصصيّ أو تغيّبه، هي لغة تضجّ بالحياة والحيوية في تدفّقها، وتندرج في سياق خاص به، ثمّ أنّها توافرت على التعبيريّ الدال في إطار اقتصاد لغـــويّ مطلوب، وفي الأحـــوال كلها فقد تجاوزت لغة «الحسن» وظيفـــة التواصل، لتندرج في نسيج فنيّ ثرّ لافت وجميل!

وفي حساب الجنى سنؤكّد على أنّنا وقفنا بسرد ثرّ ومتنوّع، وقدرة لافتة على إدارة الحدث، وخيـــال جامح، إضافة إلـــى إحاطة مُحكمة بأساليب السرد وشروطـــه، لقد حاول الحسن أن يرصد الحياة في احتدامها وتدفقها فأفلح غير مرّة، ووضع بين أيدينا مجموعة تستحق أكثر من قراءة، ما اقتضى التنويه!

❁ ❁ ❁

قراءات

أغنيات لوردة الضوء

إكرام عمارة ✽



«حروفك أيها المغنّي لوردة الضوء؛ تنمو فيها المشاعر والأحاسيس نمواً عضوياً دقيقاً، بحيث تعدُ بتجربة شعرية تكاد تكتمل فيها الصياغة الجميلة لتصير عملاً أدبياً بليغاً».

وأنا أقرأ قصائد الشاعر السوري «سمير عدنان المطرود»؛ أجد نفسي بين موقفين:

الأوّل: أتعرّف منه على حالة الشاعر الوجدانية الخاصة به ومدى انتصاره في الحب.

الثاني: لأعرف إلى أيّ حد تُعدّ قصائده نماذج أدبية بديعة.

✽ كاتبة مصرية.

لابــدَّ من الوقوف عند حرف هذا الشاعر طويــلاً؛ فنحن بصدد شاعر تجلّت قدرته على إبــراز عواطفه ومشاعره؛ حتى أصبحت القصيدة لديه ذات دلالة أدبية تامة، دلالة تميزه عن غيــره من الأدباء. وحتى يتسنّــى لنا ذلك لابد من الفحص الدقيق لآثــار هذا الأديب؛ حتى تَستكمــل صورته خطوطها وألوانها وظلالها؛ ونرى كيف تضامنت العناصر العامة من الجنس والزمان والبيئة. وهذه النفس الفردية في نماذجها الأدبية.

لابدَّ أن يكون للناقد ذوق الفنان وبصيرة العَالم جميعاً، حتى يقف على المكونات الحضارية والثقافية والاجتماعيــة والإقليمية التي طافت بزمن الأديب ومكانه، لتجعل آثاره تحيط بكل عوالمه، أيضاً لابدَّ أن يتسع المجال النفسي حتى يستطيع استبطان وعي الأديب ومدى تفاعله مــع الوعي العام، بل لربمــا ننفذ إلى لا وعيه، ونقف على محيطــه وقوفاً دقيقاً؛ نحسن من خلاله تحليل الدوافع والنوازع، مستخدمين بصيرته في البحث والتحليل والحدس، مع الإلمام بأصول الأدب وقواعده؛ حتى يكون الحكم على آثار الأديب حكماً موضوعياً، لا أثر فيه لتحيّز أو تعصّب ومن منطلق أن لكل أديب تجاربه الخاصة به التي لا يشاركه فيها غيره؛ لأنها تصوّر مشاعره وأفكاره، وهو في حالة نفسية مرهونة بزمكانيّة محددة.

«أغنيات لوردة الضوء»، مجموعة شعرية سورية بداية بـ«بوح الوجع - حروف ترقص على الضوء».

نعلم تمام العلم، أن مهارة الشاعر تكمن في مقدرته على الملاءمة بين الألفاظ والمعاني، بحيــث لا يصبح لفظياً خالصاً، ولا رمزياً خالصاً، إنما خُلِق ليكون مبيّناً عن عالم النفس، وما يترامى فيه من أصداء خارجية وداخلية.

وهــل نستطيع أن نقرأ «أغنيات لوردة الضوء» دون أن نعرف هذه الشخصية الفذّة!؟ بل قل إننــا لا نقرؤه حتى يصدمنا بخصائص وحقائق تكمن فيه كمون النار في جذوتها، فشعره يحمل شخصيتــه وأحاسيسه ومشاعره إزاء كل شيء في الوجــود من حوله، إنه شعر نفسه، تنطبع فيه آلامــه وصراعاته وكل ما يتصل بالإخفاق والنجاح وهموم الوطن الذي، تجلت رموزه في ألفاظه منها على سبيل المثال لا الحصر «الضوء»رمز «الوطن»، «الضياء»رمز «دم الشهيد».

أيضاً نريد أن نعرف مادة الحياة التي تدخلت في قصيدته وجعلته يصوغها شعراً، ويتسنّى لنــا ذلك بوضوح عند التعرّض بالبحــث في الموقفين السابقين، موقفنا إزاء الوسط المكاني والزمانــي الذي أثر في قصيــدة الشاعر «سمير عدنــان المطرود»؛ وموقفنــا إزاء الشاعر وأحاسيسه النفسية والباطنية، يضاف إلى ذلك محورٌ ثالثٌ هو أن نبحث فيه القصيدة نفسها؛

حتــى نعــرف ما عبّر عنه الشاعر في تجربته الوجدانيــة الخاصة، كي نتمكن من تمييز هذه التجربة، لنرى مقدرته الفنية في تعبيراته وتشكيلاته اللفظية.

ولعلّ القارئ يدرك معي أن أوّل ما نقوم بفحصه هو «اللحظة الوجدانية» التي جعلت الشاعر ينطق بقصيدته، أو بعبارة أدق؛ على ما تثيره القصيدة فينا من مشاعر ذات ميزات خاصة. ومع شاعر كـ«المطرود» نقف لنعرف ما يستخلصه من الحياة، ومن نفوس الناس من خبرات يعطيها مــن قــوة ومن حدّة الشعور، ما يجعلها في نفوسنا أكثر قوة مما قد يستقر في قلوبنا من معاني الحيــاة وإدراكاتها الغامضة؛ فنحن في الشعر نستقبل طاقات قوية من الإحساسات والخبرات، وكأن الشاعر ينظمُها فنياً ذاتاً من ذواتنا؛ فنشعر بجمال لا يقدّر ولكن لا نستطيع التعبير عنه، وتطــوف بنا أحاسيس من أشياء لا نستطيع الإفصاح عنهــا، وعندما نستمع إلى قصيدته التي صوّر فيها أحاسيسه وأفكاره، نشعر كأنه التقط منا جميع أحاسيسنا وأفكارنا؛ حتى لكأن صوته صوتنــا، بل صــوت الإنسان في كل زمان ومكان إزاء الصباح الجديــد الذي تنسلّ فيه الأضواء لتغمر الكون وتعيد إليه الحياة؛ وأي راحة شعورية نجدها حين نقرأ هذه القصيدة؟

واجبنا كنقّاد، شرح هذه الراحة، وأن نميّز ما استطاع أن يثيره فينا من مشاعر وأحاسيس، كأنها تحقــق وجودنا، فإنّنا لم نكن نُحِسُّ بها إلا إحساساً غامضاً، حتى جاء الشاعر فأبرزها وأدَّاهــا أجمــل ما يكون الأداء، وكأننــا نعجب به لأنه يرضي فينا دوافــع ومشاعر كامنة في نفوسنــا؛ لم تكن تتآلــف في داخلنا، من ذي قبل؛ بل لكأنها كانــت تتعارض في داخلنا، حتى مسّهــا الشاعر؛ فإذا هو يلغي منها كل تعارض إلغاء؛ وينسقها تنسيقاً من شأنه أن تُحِسَّ إزاءه بلــذة ومتعة بالغة؛ فشاعر كـ«المطرود»حين تقرأ كلماته تُحِسُّ؛ كأننا كنا نعرفها ولكن لم نكن نملك التعبير عنها؛ إلى أن أتى فأبرزها لنا في أضواء قوية باهرة.!

ومهمة من يحلل قصيدة «للمطرود» أو لغيره من الشعراء، عليه أن يوضح كل ذلك خلالها؛ يوضّــح مــا تثيره فينا من أحاسيس أو ما تعطيه لنا من خبــرة ومعرفة، وهو في كلا الأمرين يوضح كيف نجد فيها ما يكمّل شخصياتنا ويجعلنا نحس الحياة إحساساً كاملاً.

أيضاً لابد أن يتسم بسمة العالم الموضوعي الذي يفسّر دون أن يُعنى بنفسه عناية من شأنها أن تبعد عنّا القصيدة التي يحللها ويفحصها، فهو يصور أحاسيس الشاعر وأفكاره، لا أحاسيسه هو وأفكاره، ولنتقدّم خطوة أمام العلم، لنجعل له الحق في أن يصور أحاسيسه وآراءه، ولكن هذا التصويــر الذي يفسد علينا القصيدة، بحيــث يضل في غابات ذهنية أو خلقية نخرج فيها عن القصيدة ومعانيها، ولا نقصد بذلك أن نلغي طريقة التأثّريين الذين يُخضِعون الشعر لأذواقهم،

إنمـــا نريـــد أن نخفف من غلواء هذه الطريقة، بحيث لا تصبـــح القصيدة مجالاً يتحركون فيه بآرائهم وأفكارهم ومعتقداتهم، فنحن نريد أن يتحرك فيها الشاعر نفسه، فتحليلنا ونقدنا يجب أن ينصب على تصوير الحالة الوجدانية التي طافت بالشاعر وأنطقته شعره أو قصيدته.

والذي لا شك فيه أن الشعر له إدراك فني عميق في إحساس الشعراء المبدعين «النقدة». وليسمـــح لي القـــارئ أن أتوجه إليه راجيـــاً، أن ينظر إلى تلك النصوص فـــي ضوء ظروفها التاريخية، وفي إطار زمنيتها، وواقعها الحضاري والثقافي ثم نأخذ في بيان خصائص المادة الشكلية، التي يصوغ منها الشاعر قصيدته، فعلى سبيل المثال «قوله»:

أراك حلماً على موعدٍ

يستشهدُ الحرف عنده

وينهدّ فيه الضوء على جسد الغسقْ

مـــن أهم مـــا يميّز شاعرنا هنا، أنه لا يعبر عن معان فقط؛ بـــل يعبر عن أصوات، يحاول أن ينقـــل إلينا عواطفه ومشاعـــره نقلاً مثيراً عن طريق النغم والألحـــان؛ فهو لا يقول شعره علـــى طريقتنا وإنما يغنّيه ويلحنه، وألفاظه لا تؤدي معاني ذهنية فقط بل تؤدي أيضاً معاني صوتية، وهي معان يقاس بعضها بمقاييس علميّة، القوافي والألحان، وبعضها يستعصي على هذه المقاييس؛ لأنه أدق من أن تقيسه الإيقاعات الصوتية الداخلية، إضافةً إلى الحرف الذي يحمـــل هموم وطن، وملحمة كفاح «معاناة» كاملة الأركان يتجسّد فيها «الحرف شهيداً للحلم، حيـــن ينهدّ فيه الضوء على جسد الغسقْ..» وما تمثله مـــن رؤى مستقبلية قلقة لشدة تأثرها ومـــا تحمل من مآســـي، ولا أخفي قولاً إنّ «المطرود» أجاد في حرفه حيث يحتوي على خيال حيّ، وصوت فخم وفكرة عميقة؛ لذا صارت أغنيته مثلاً أعلى للشعر وجودته وجماله، يخرج بألفاظه إلى مدلولات جديدة، لا تعرفها المعاجم اللغوية؛ إذ يُسمّون أشياء بأسماء أخرى، حتى أسماء الأشياء المرئية في العالم الخارجي تتبدّل وتتغيّر في أشعارهم حسب مخيلاتهم.!

فنحـــن هنا إزاء رموز تعبّر عما تختلج به نفس الشاعر؛ من مشاعر تسبح في ضباب قليل أو كثير، وهـــذا ما يجعلها واسعة الدلالة؛ حتى الألفاظ الحسيـــة عنده نحس معها الاتساع نفسه، فإذا قال لون البحر أزرق كانت الزرقة لديه شيئاً غير محدود، وهذا ما انطبق على حرفه «عبق من أحرف متعبة»:

لا ضوء يتسرب

على قارعةِ نسمة

يجتازها من عطر

ريحانة...

ولا نبالغ إذا قلنا إنَّ دلالة الألفاظ في الشعر على مدلولاتها الشعورية ليست حقيقية، وإنها تتغير حسب الأزمنة والأمكنة، وأيضاً حسب استخدام الشعراء لها.

لذا كان من الممكن أن نؤلف لكل كلمة تاريخاً، نخضع فيه لسنة «النشوء والارتقاء»، تتطوّر من حال إلى حال، وكأنها كائن عضوي، تلعب فيه إرادة الشعراء ورغباتهم الفنية دوراً واسعاً في هذا الصدد. وهذا ما حرص عليه «المطرود»؛ إذ يعدّل في الكلمات ويحوّر لتدل على معانيه التي يريد الدلالة عليها؛ لعلمه أنها في حقيقة الأمر ما هي إلا رموزٌ يعبّر بها عن حالته الوجدانية، مما جعل كلماته تحمل سحراً وإيعازاً وإيحاءً، أدّى إلى جعلها غير محدودة الدلالة؛ تجعل دلالاتها تقبل احتمالات كثيرة فكل يتصورها حسب حالته الوجدانية، وحسب ما يستطيع أن يستنبط منها، وحسب ما تثيره أصداؤها في نفسه، وحسب ما تبعثه فيه من عواطف ومشاعر، وكأنها نافذة يطل منها على أفق أوسع من عالمه الداخلي.

ونلمس ذلك جيداً في قصيدته «مرآة الأثير»

اخرج من سرّك الكونيّ

فأنا أنتظرك عند انعتاق الذاتْ

مسافر للضوء أنت

يا ملاكاً من حروفي المتعباتْ

فقد يبدو لنا أن معناه يغمره الضوء من كل الجهات، وأنه معنىً بيِّن مكشوف، غير أنه إذا أمعنا النظر وجدناه يفضي إلى معنى غير محدود ولهذا تردّده ولا تملّه، وكأنما تنساب منه في كل مرّة دقائق جديدة من المعنى، وما ذاك إلا لأننا نقرأ معنى وجدانياً واسعاً يثير معاني وجدانية واسعة في أنفسنا؛ تجلو معناها وتكتمل عند «انعتاق الذاتّ» وما تحمله من تحرر للذات من معاناتها؛ كم من جروح في صدره لا تُرتق إلا عند انعتاق الذاتّ والسفر إلى الضوء، رمز «الوطن» لذا نرى أن نطلق على معاني الشعر «وصفاً» يميزها، هو أنها «سيالة»، وهو وصف يلازمها مهما اتضحت دلالاتها ومهما بدا أنها قريبة من عقولنا وإدراكنا؛ ففيها هذه السيولة التي تنطلق خلالها مشاعرنا من عقالها، وكأنّها مرآة ذات وجوه مختلفة لا تنقطع عن الاختلاج، وكأن «المطرود» يعرف معرفة دقيقة هذا الاتساع في دلالات الشعر، فوظفه توظيفاً أكثر من رائع في قصائده؛ التي إن دلت

علـــى شيء إنما تدل على «كمون» الوطن في أمشاج قلبه، ولمتتبع رحلة الضوء في أدب المطرود يدرك تماماً وطنية هذا الشاعر وما يكنّه للوطن المجروح، يلملم شتاته

«بقطرة من خرافة النبيذ

كم أحب في هذا البريق، الحياة»

فهذا الشعر وسابقـــه الرمزي يفسحان المجال لوفرة الاحتمالات في الشعر، ووفرة تفوق مـــا نعرفه لسواهما فـــي المذاهب الأخرى مثل الرومانسيـــة والكلاسيكية فإن أصحابهما لم يقصـــدوا إلى شيء من هذا الإبهام الشديـــد، كانوا يحلّقون في السماء، ولكن لم يختفوا وراء سحـــب الرمزية ولا في كهـــوف السريالية المظلمة، ومن منطلـــق أن الشاعر خالق لتجربته، فلابد أن يعاني فيها – من حين تخلّقها في قلبه إلى حين اكتمالها – معانيها وإيقاعاتها ولغتها، يدفعه انفعال مبهم إزاء حقيقة من حقائق النفس أو حقائق الوجود.

وعلى هذا النحو تصبح القصيدة قطاعاً من حياة الشاعر النفسية والعقلية، قطاعاً يشبه أتـــم الشبه دوّامة منعزلة علـــى سطح النهر الكبير للحياة، قد تركّـــزت فيها وتجمعت طاقته الشعوريـــة والذهنية؛ ليعبّر عن تجربة له، لا يشترك فيها غيره، لا في مضمونها ولاشكلها ولا محتواهـــا ولا صورتها، وبذلك تكون القصيدة لديه حدثاً أحسّه خلال نفسه، حدثاً يعصر فيه قلبه وعواطفه؛ حرفه لا يهيم في فراغ أو في طنين خداع؛ وإنما تتضامن لتعبّر عن حالة وجدانية استقصى معانيها ورتب بعضها على بعض ترتيباً لا سبيل إلى التغيير فيه.

فتجربة «المطرود» الشعرية عبارة عن كلٍ وجداني متماسك متناسق تتبادل أجزاؤه التعاون فـــي التعبير عنه، فلـــكل جزء دلالته، وهي دلالة ترتبط بالكل ارتباطاً عضوياً، دلالة لا تقصد لذاتها، وإنما ليتم بها وبدلالاتها الأخرى، تصوير حالة وجدانية يجمع عناصرها وشُعبها، وهي حالة أحسها «شاعرنا» بل عاشها معيشة عميقة حتى استبانت له بجميع دقائقها وتفرّعاتها.

فالمشاعـــر والألفاظ والإيقاعات الموسيقية والمعاني تتولد في نفسه أولاً، ثم تنبثق فيها وحـــدة تعمّقهـــا من فاتحة التجربة إلـــى نهايتها في توازن دقيق وسياق محكـــم، فيأتي البناء منتظماً، سمته الضبط والإحكام.

وهنا نجد أن الشاعر «المطرود»؛ يلاحظ نفسه ملاحظة دقيقة، يلاحظ كل ما يثور في أعماقها، غير مستصغر لأي حس أو شعور، فهو يعيش عالماً مزدحماً من الحياة الوجدانية النابضة.

إنَّ مهمـــة الشاعر ليست بالسهلة، فالحياة الشعوريـــة الإنسانية ليست طريقاً معبداً، بل هي طريقٌ ملتوٍ شديد الالتواء، والشاعر في تجربته إنّما يصور جانباً من هذا الطريق، جانباً لم يسلكه

أحد من قبله، فيه جمال هو الجمال نفسه الذي نشعر به حين نلمّ بركن هادئ من أركان الطبيعة، وقد وصفنا الركن بالهدوء؛ لأن الشاعر ينبغي أن يهدأ عند الموضوع الذي اختاره لقصيدته والمشاعر المختلفة التي يثيرها في نفسه؛ حتى يُرَى من جميع أطرافه، ومما يلفّت الانتباه لدى «شاعرنا» أنّه تجنب التغلغل في سراديب النفس المعتمة على نحو ما يفعل الرمزيون والسرياليون من الشعراء؛ فكانت تجربته الفنية حديث نفس تجلت فيه شخصيته وتميزه، وله تفرده. وليست كل عناصر التجربة الفنية أحاسيس وأنفساً، ففيها أيضاً العقل والفكر، وهو من أهم عناصرها، إذ هو الذي يشرف على الأحاسيس وينظمها، ولولاه لكانت خليطاً مضطرباً لا تسوده وحدة ولا نظام، فهو الذي يؤلف بين شتيتها، ويجمع بين منثورها، ويكوّن بناءها.

وينبغي ألا يخضع الشاعر للقوى العقلية وحدها، فإن قصيدته حينئذ تفقد الأساس الذي ينبغي أن تقوم عليه، أساس العاطفة والمشاعر الوجدانية؛ فهو ليس بصدد عمل عقلي، إنما بصدد عمل نفسي لغته الشعر.

أمّا العقل الخالص - لغة النثر- تتميز بالمنطق والوضوح؛ لأنها تعالج معارفنا المحدودة؛ بخلاف لغة الشعر، فإنها تعالج مشكلة غاية في التعقيد؛ مشكلة معرفتنا بالحياة النفسية والكون، ولا يُخشى على التجربة الفنية من شيء كما يُخشى عليها من هذا المصير أن تخرج من دائرة الشعر، وإذا كانت التجربة الفنية حلماً حقاً أيضاً، فإنّها تكون خيالاً تركيبياً تاماً، خيالاً ننسى فيه عالمنا ولنا أن نرى ذلك في معبد الضوء:

«وفي ليل الأثير

تمشي الخطى

تعبث بركن الفوهة

وتضاجع ركودَ المَرقَدِ

هي في زفةٍ»

إذ يحملنا «المطرود» على أجنحته إلى عالم جديد، يجعل الخطى تمشي في ليل بريق السيف، تعبث وتضاجع، عالماً جديداً تشعر فيه بلذة غير مألوفة، وما هذه الأجنحة إلا الاستعارات والمجازات التي ينمو فيها الحلم أو الرؤية الشعرية نمواً عضوياً بخيال ممتد جديد متداخل في التجربة.

تنطلق أحاسيسه من خلاله، ولا يظهر فيه أي اصطناع أو تصنع، مستخدماً الخيال لإتمام تعبيره إزاء عالم النفس والوجود والملغوز، محاولاً النفاذ إلى الروح الداخلية للكون كله، فاللغة

الخياليـــة أو التصويرية عند «شاعرنا» مردّها من جهة إلى إحساس بالكون وروحه يغاير إحساس الشخصــ العادي، ومن جهة أخرى إلـــى قصور الألفاظ ومدلولاتهـــا الحقيقية عن التعبير عما يشاهـــده في حياته النفسيـــة الداخلية من مشاعر، ومهما يكن أصـــل الخيال ومبعثه في الشعر، فإنـــه يضاعف المتعة بـــه؛ إذ يتحول الشاعر عبره من مجاز إلى مجاز ومن استعارة إلى استعارة، وكأننا نقفز معه في سمائه من أفق إلى أفق، إضافة إلى عنصر رابع «الموسيقا» في هذا المجال أثـــراً وتأثيراً؛ إذ الناس لا يتكلّمون في أحاديثهم اليوميـــة كلاماً موسيقياً منغماً؛ إنما يصنع ذلك الشعراء. ولا أقصد بذلك أنهم يستخدمون الموسيقا في قصائدهم لغرض الطرب فحسب؛ وإنما لتلافي العيب والنقص فيما يعبرون عنه، شأنها شأن الخيال، بل إنهم إن استغنوا عن الخيال في بعضـــ أبياتهم أو في بعض المقاطع من قصائدهم، فإنهم لا يستغنون عن الموسيقا أبداً، وكأنها التعبير الذي عثرت عليه الإنسانية، منذ أوّل الزمان للإفصاح عن عالم النفس والكون، وما يُطوى فيهما من أسرار وحقائق، فهي والشعر صنوان لا يفترقان مهما تقدّم الزمان وارتقى الإنسان.

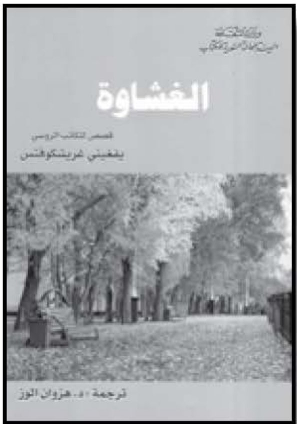
كانت الموسيقـــا في أدب «شاعرنا» عنصراً أساسياً في تجربتـــه الشعرية، وليست هي التي تثيـــر فينا كل تأثيرها، إنما تثيـــره معها العناصر سالفة الذكر من الأحاسيس والمشاعر النفسيّة والتأملات العقلية والخيال، ولا بد أن تلتحم هذه العناصر التحاماً تاماً؛ حتى تنمو القصيدة من خلالهـــا نمواً عضوياً دقيقاً. لذلك جـــاءت قصيدته «بناءً» بكل ما تحمله الكلمة من معنى، عمل تـــام ينقسم إلى وحـــدات تسمى أبياتاً، كل بيت خاضع لما قبله لاتمنعـــه عنه ممرات أو خنادق، فهـــو خيط في النسيج، يدخل في تكوينه، ويساعد على تشكيله، جاءت بنية نابضة بالحياة، بنية تتجمّع فيها إحساسات الشاعر وذكرياته؛ لتكون مزيجاً من الفكر والشعور؛ وهو خليط مركب من حقائق كثيرة وجدانية وعقلية. ومهما تكن الحقائق التي تكوّنه، فإنها لا تتباين، بل تتحد في تيار مغناطيســـي يجذبها بعضها إلى بعض، ومـــن منطلق أن القصيدة مجموعة من عناصر مترابطة متداخلـــة، تصوغها بصيـــرة الشاعر لتصور خبرته ومعرفته إزاء حـــدث نفسي أو كونيّ أو غير ذلك، حدث لا تزال نفسه تنفعل به، تهتز إزاءه في خطوط واتجاهات مختلفة؛ حتى تتدفق عليه الإحساسات؛ تصور صلتـــه بالحدث في حقيقته الجزئية وصلته به، عبر حقائق الكون الشاملة، يتجسّد ذلك جلياً في لوحته الفنية التي رسمها بأحرفه، عندما جعل للفراغ أشواقاً تتصارع.!

❀ ❀ ❀

إصدارات جديدة

إعداد: حسني هلال ❁

الغشاوة



يقول أحد النقّاد واصفاً كتابة «يفيغيني غريشكوفتس»:

«غريشكوفتس» يكتب كما في الحياة، بتردد وتعثّر وارتباك، تكتشف فيه كلماتك التي تحضرك أحياناً ولا تحضر أيّاً كان، والأفكار التي لم يفكر بها أحد من قبل، والشعور الذي لا يمكن وصفه. التوقعات لديه صائبة دقيقة، مؤلمة كالوخز، وممتعة كالقبلة.

كما يقول الأديب والمترجم الدكتور «هزوان الوز» عن المواضيع التي يختارها «يفغيني غريشكوفتس»:

لقد كتب ولمّا يزل يكتب عن النوادر المضحكة والمأساوية التي تتكون منها حياتنا، عن الشجار المنزلي، وقلق النوم المزمن، وقطرميز الخيار المخلل المكسور... إنَّ أي شيء، مهما كان تافهاً، يتحول بنظره وبتأثير باعه الطويل إلى ملحمة تقريباً.

❁ كاتب وصحافي سوري.

«الغشاوة»: مجموعة قصصية صدرت هذا العام (٢٠١٧م) عن الهيئة العامة السورية للكِتاب. وهي من تأليف الكاتب الروسي «يفغيني غريشكوفتس» وترجمة الأديب الدكتور «هزوان الوز».

تحتوي المجموعة خمس قصص، هي:

(الندبة، استشفاء بقوة النوم، دفن الملاك، السكينة، الغشاوة).

تحسن الإشارة إلى أن «الغشاوة» هو الكتاب رقم/١٢/ في إصدارات «الوزّ» بين أدبية ودراسات وترجمة.

❁ ❁ ❁

دمشقية الروح... إندونيسية الذاكرة

تقول مؤلفة الكِتاب الموسوم بالعنوان أعلاه، في مقدمته: «إلى كل من تذوَّق حب دمشق وتنشَّق ياسمينها أكتب... إلى كل من أبى مغادرتها، أو من أجبرته الأقدار على الرحيل عنها. أكتب إلى ملايين تجهل سورية أو موقعها على خارطة العالم... أكتب إلى من لا يعرف أهلها، عرب هم أم أغراب...».



«دمشقية الروح، إندونيسية الذاكرة» هو الكتاب الصادر هذا العام (٢٠١٧م) عن الهيئة العامة السورية للكتاب، لمؤلفته «أمل أبو سمرة».

الكِتاب من القطع الكبير، عدد صفحاته (٤٤٨ صفحة)، ومقسَّم إلى مقدمة وولادتين:

الولادة الأولى وتشتمل على: (طفولة ريفية.. إلى المدينة.. المرحلة الإعدادية.. المرحلة الثانوية.. حرب ٦ تشرين الأوَّل (١٩٧٣م).

الولادة الثانية، موزّعة على (١٢) محطة، هي:

- المحطة الأولى (السفير زين العارفين عثمان).
- المحطة الثانية (السفير مارتونو قادري).
- المحطة الثالثة (السفير غارنوان دارمابوترا).
- المحطة الرابعة (السفير خالد ماوردي).

- المحطة الخامسة (السفير محمد حتا).
- المحطة السادسة (السفير ويدودو أتموسوتيرتو).
- المحطة السابعة (السفير جاماريس سليمان).
- المحطة الثامنة (السفير زرقاوي سيوطي).
- المحطة التاسعة (السفير سوكارني سيكار).
- المحطة العاشرة (السفير مزمل بسيوني).
- المحطة الحادية عشرة (السفير وهيب).
- المحطة الثانية عشرة (السفير جوكو هاريانتو).

وقد ضمّت كل محطة عنونات عدّة. من عنونات المحطة الأخيرة:

(قصة الدكتور بسام الخطيب مع إندونيسيا، باب سريجة، الحمام الشامي، أمونة، عيد الشعانين/عيد الفصح، شخصية السيدة الأولى أسماء الأسد ولقائي معها).

إلى المعلومات التاريخية، الثقافية، والاجتماعية، الهامة، التي احتواها الكِتاب، فقد زوّدته المؤلفة، بغير قليل من الصور المتعلقة بالأحداث والشخصيات وتطالعنا على الغلاف الأوّل صورة المؤلفة، في حين ثبّت على غلافه الثاني مقطع من المقدمة.

❁ ❁ ❁

سلوى المتحف



عندما تقرأ عنوان «صديقاتي الناعمات» للقاص السوري «فيصل أبو سعد» تتذكر لفورك رواية «ذاكرة صديقاتي الحزينات» للأديب الكولومبي «غابرييل غارثيا ماركيز».

بيد أنك ما إن تنخرط في قراءة قصة «أبي سعد»، حتى تتكشف لك عوالم أخرى من القصّ، إن لم تقلّ عن واقعية «ماركيز»، جمالاً ورشاقة في الأسلوب، فقد تبزّها تناولاً لموضوعات قلما طرق بابها أديب من قبل.

يقول «أبو سعد»، مخاطباً صديقته، وقد فلش زوّادته فوق تراب بستانه، ناشداً قسطاً من الراحة، بعد عمل مضنٍ:

«مـــا أشهاها من لقمة بين شراشف المدى ونسائم الحنين. ما إن قشرت البيض حتى أطلّت من بين الحجارة، رأسها مدبب يكشف عن وجه صاف.. عيناها كبيرتان وصافيتان كالبلور.

هل تصدقين يا أميرة أنني رأيت الجوع والشوق في عينيها، أطلّت علي بخفر شرقي شفيف، تراجعت لحظة ثم أشرقت ثانية كرفيقة في هذه البرية الشاسعة...»

«يـــا إلهي، لقد خرجت من مخدعها تتلوى بغنج ودلال ودعة، جسدها الأزرق يلمع مبتهجاً بعريه الساحر، عيناها تفيضان سلاماً داخلياً وسحراً لا يقاوم».

«صديقاتي الناعمات» هي إحدى قصصـــ مجموعة «سلوى المتحف» للقاص «فيصل أبو سعد»، الصادرة هذا العام (٢٠١٧م) عن الهيئة العامة السورية للكتاب، وقد جاء على غلافها الثاني:

مقدرة قصصية جلية، وموهبة مشرقة تبدو في معظم قصص هذه المجموعة، وتألق فنّي قلما نجده في النصوص المكتوبة حديثاً، ولغة متوهجة، تجول في حالات ومواقف اجتماعية وعاطفية، تروم من خلالها فحص القيم وأدوارها في حياة الأفراد والجماعات ورصد السلوك الإنساني في إيجابياته وسلبياته واستبطان دواخل النفس وما تجيش به من مشاعر وانفعالات.

❁ ❁ ❁

بين نهرين



«للرجال دائماً عواطف هندسية وللنساء خلجات على ثغر الحب..

ثمـــة قاموس آخر في فوضى الفصـــول، كنّا نكتب عن أشياء تُدرك وأخرى لا.

كنا نرسم وجوهاً لملامح أخرى وما حسبنا ذات يوم أن هناك ملامح ليس لها وجوه، إنه الوجه الآخر للحب.

كان استيقاظي مبكراً اليوم هام على بالي صوت يوسف.

لم يحـــدث أن هاتفني وتحدثنا، فللأصوات أيضاً عاداتها في ممارســـة الشوق علـــى سماعة الهاتف. هـــي الحاجات المكتسبة تزيد في النفس إلحاحاً، فتحرك جمرات العشق.

أنظر إلى هاتفي الأخرق المتوضع إلى جانبي، كم سيكون جميلاً لو نطق باسم يوسف ليغدو خارطة النهار».

المقطع أعلاه، هو ما استهلّت به «إيناس عزام» الجزء الثاني «التخيّلات» من روايتها «بين نهرين».

«بين نهرين- أسفار في العشق والرحيل»، رواية صدرت حديثاً عن دار البلد في السويداء، صمم غلاف الرواية طارق قيسية، ووضع لوحتها نضال خويص.

تتألف «بين نهرين» من عشرة أجزاء: (التكوين، التخيلات، الخروج، العدد، التثنية، أخبار الأيام الأولى، أخبار الأيام الثانية، أخبار المدن، نشيد الإنشاد، المراثي).

ويبلغ عدد صفحاتها (٢٤٤ صفحة) من قطع الوسط.

❁ ❁ ❁

أنوثة بالعامية
لا تتلعثم بالفصحى



صدرت عام (٢٠١٦م) عن الهيئة العامة السورية للكتاب، رواية جديدة للأديب «حسين عبد الكريم» عنوانها «أُنوثة بالعامية لا تتلعثم بالفصحى».

تتضمن الرواية هموم ومشاغل أهل الريف، كبيرها وصغيرها، والعلاقة التي تربطهم بالمدينة وتتألف من (٢٦٤ صفحة) من القطع الكبير، وتتفصّل إلى (٢٥) عنواناً داخلياً، منها:

(أم المنديل، أم شهاب، أبو حياة، أبو الأحذية، لحظة العاشقين، شخصيات التراب، خزانة الجسد، دكان العاصفة، السلالة، شدّاده).

لا يختلف «عبد الكريم» في لغته وأسلوبه في روايته الراهنة، عمّ سبق ونشره من قصص وروايات وأشعار،

سواء بلغته الجميلة المترفة، أم بأسلوبه في شخصنة العواطف والمشاعر، وأنسنة الأفكار والأشياء:

«الليل لم ينعس في عيني باله وخياله: يراها في قميص النوم، ويرى حلمه يحوم حول النهدين اللذين يتغنيان بنصاعة الصدر.. وامتلاء ردفيها المركونين كموجتين على شفة ميناء يحرّضان الخواطر ويسرّان الناظر..

والخصر يحدّ من الشرود إلى أبعد من هذه العلاقة الجنونية بين قريحة جسدها الفتّان وضحكاتها: تضحك كالغيمة المصممة على الدلع والمطر، لكن بعد أن يكتوي قلب البستان بالعشق...

«أُنوثة بالعامية لا تتلعثم بالفصحى»، هي الرواية الثامنة للأديب «حسين عبد الكريم» بعد «الطاحونة، شجرة التوت، البساتين، النبع، حارة المشتاقين، تأبين ملوك الازدهار، وحطابون في غابات النساء».

❁ ❁ ❁

إضاءات ثقافية

إعداد: نغم حامد ❀

بدوي الجبل حديث الليلة السادسة

دع الشـآم فجيش الله حارسها

من يقحم الغاب يلق الضيغم الحردا

بدوي الجبل

واصلت ندوات الأربعاء الثقافية الشهرية بإدارة «د. إسماعيل مروة» استذكار مواقف الأدباء الوطنيّة لنكبر بهم ونتعلّم منهم. وفي سادس ندواتها دار الحديث عن الشاعر السوري «بدوي الجبل» تحت عنوان «بدوي الجبل: سيف الشعر العربي».

استهلّها السيد وزير الثقافة «محمد الأحمد» بكلمةٍ أشار فيها إلى الحيز الكبير الذي شغله الوطن والشعب في قلب الشاعر «بدوي الجبل»، وما امتاز به بيته من كونه صالوناً أدبياً، إضافة إلى حضوره الجميل في عصره، حتى إذا ما «سُئِل الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري مَن هو أكبر شاعر في هذا العصر؟ أجاب بدوي الجبل وشاعر آخر. وعنه قال الشاعر نزار قباني: إنّه السيف اليماني المعلق على جدار الشعر العربي في حنجرته ألف

❀ محررة في مجلة المعرفة.

لبيـدٍ، وألف شريفٍ رضي، وألف بحتري لا يسعـك إلا أن تنحني أمام عبقريته وترفع له قبعة الاحـترام...». قـرأ خلالها السيد الوزير بعضـ الأبيات من رثاء «بـدوي الجبل» لـ«إبراهيم هنانو»، وأبياتاً أُخر من قصيدته «البلبل الغريب» التي غدت من القصائد المميّزة في الحديث عن الطفولة في الشعر العربي.

ذكّر إثرها «د.إسماعيل مروة» أنّ هدف الندوات «استذكار أدبائنا ومواقفهم الوطنية لنتعلم منها ونسترجع في ظل غياب الثقافة القرائية بعض مواقفهم العظيمة التي من الممكن أن تغني حياتنا، والتي تعد أعلى من المواقف التي نتخذها اليوم...». وليس كما ذهب بعضهم إلى أنها حديث عن أموات وإغفال للأحياء.

أعقبـه حديـث «د.حمود يونسـ» عن حضور الشـام في شعر الشاعر، مشـيراً إلى أنّهما حضوران؛ الأول منهما على هيئة قصائد خالصة في الحديث عن الشام، من مثل «دمعة على الشام».في حين تجلّى حضورها الثاني في أكثر قصائده «فلا تكاد تخلو قصيدة له من الحديث عن الشام».

وتحـت عنوان «أضواء جديدة على شعر بدوي الجبل»، تحدث الشاعر «صقر عليشي» عن المرحلة الفكرية التي مرّ بها «بدوي الجبل»، «فقصائده ليست قصائد في الرثاء أو المديح، بل قصائد إنسان يتأمل في الكون والأديان والشرائع ويعطي رأيه. ورغم دخوله الحراك السياسي لم يمل من كتابة شعرٍ إنسانيٍّ يعد من أرقى التجارب الشعرية».

أمّا «اللغة الشعرية عند بدوي الجبل»، فقد أبحر فيها «د. محمد قاسم» محاولاً في عرضه الإحاطة بمصادرها وخصائصها وجمالياتهـا، قدّم خلالها شواهدَ من شعر الشاعر، إضافةً إلى مـا ذهب إليه النقاد مما بين «بـدوي الجبل والمتنبي» الذي عاش في القرن (٤هـ) من قوّة القـوافي، والديباجة الصافية، والقدرة على المجاز وتراسل الحواس.فكل ما يمكن أن يصادف القارئ في شعر «المتنبي» يجد نظيره في شعر «بدوي الجبل».

كان الشاعر «محمـد سليمان الأحمد» أو «بدوي الجبل»-كما أطلق عليه «يوسف العيسى» صاحـب جريـدة «ألف باء» الدمشقيّـة تمييزاً له بين مثقفي الجيل-مـن رواد الحداثة ممن يستلهمـون التراث، ويبدعون في بناء الشعـر والتصوير، وقد أعادت الهيئـة العامة السورية للكتاب العام الماضي إصدار ديوان الشاعر «بدوي الجبل» بطبعةً جديدةً منقّحة ومزيدة وقعت في (٧٢٦) صفحة.

ألف ليلة وليلة

رؤى جديدة تغني الملتقى السردي

انطلاقاً من الرغبة في الاستغناء عن مرحلة التبعية وتأكيد المساهمة في الثقافة الإنسانية، ذهب القائمون على ملتقيات دمشق الثقافية إلى اختيار «ألف ليلة وليلة المشترك الإنساني وفتنة الحكاية» موضوعًا للدراسة والحوار من ثلاث جهات تضمنت تأثير ألف ليلة وليلة في الأدب العالمي، وغواية المتخيل، والمكونات الثقافيّة والفنيّة فيها، وذلك في سبيل تقديم رؤية معاصرة تغني هذا العمل.

أشار في بداية الملتقى «د.عاطف بطرس» إلى أسباب الاختيار: فلكل شعبٍ حريّةٌ في اختيار ما يناسب موروثه الثقافي والفكري، وسيرورة تطور الفكر الأوروبي ليست المثال الأسمى لتطور الثقافة والفنون في العالم، فما الذي يمنع من مركزيّة شرقية تضاهي المركزية الغربية؟ وكتاب «ألف ليلة وليلة» مثالٌ فريدٌ من نوعه في تأكيد المشترك الثقافي بين الشعوب. وردٌّ على ادعاء قصور المخيّلة العربيّة، كما فيه التنوع والتعدد السردي، وتعالق الواقعي بالمتخيل. تناول إثره الشاعر «د.ثائر زين الدين» الجانب الأوّل من الموضوع «تأثير ألف ليلة وليلة في الأدب العالمي» مشيراً إلى ترجمة الحكايات إلى لغات عدّة، لعلّ أوّلها وأبرزها ترجمة «أنطون غالان» إلى الفرنسية، فهي وإن لم تكن موفّقة إلا أن أهميتها تأتي من شخصيّة المترجم الذي كان قاصاً بطبعه. وقد قدّم «د.زين الدين» بعض تصريحات الأدباء العالميين عن تأثر حياتهم وإبداعهم بكتاب «ألف ليلة وليلة»، ومن ذلك ما ذكره كل من «ماركيز» و«فولتير» وقصص «أندرسون» التي تحيل إلى الليالي في كثيرٍ منها، وما أشار إليه «بورخيس» من دخول عالم الحرية الرومانتيكية منذ لحظة قراءة «ألف ليلة وليلة»، هذا العنوان الذي وصفه «بورخيس» بالجميل فـ«ألف» رديف «لامتناهٍ»، أي أنها ليالٍ لامتناهية، وأن تقول «ألف ليلة وليلة» يعني أن تضيف ليلة واحدة إلى اللانهاية، والإنكليز يقولون: «إلى الأبد ويوم». وقد استطاع الأدب الأوروبي استلهام بنية الحكاية والصوغ على منوالها وإدخال أشكال جديدة إلى الأدب كقصص الحيوانات والسخرية. ولم يقف حد التأثير هنا بل طال المسرح والموسيقا وفن الباليه بما قُدّم فيها من عروضٍ ومقطوعات. وختم «د.ثائر زين الدين» الحديث بتأكيده أن «ألف ليلة وليلة» كتاب لايموت، وجزء من ذاكرة كل إنسان على حد تعبير بورخيس. لينتقل الملتقى إلى مناقشة الجانب الثاني من موضوعه «غواية المتخيل»، الذي تناوله القاص «أ.ناظم مهنا» مشيراً إلى



أن المستشرقين وإن استطاعوا تقديم عالم زائف عن الشرق والعرب إلا أنّ كِتاب «ألف ليلة وليلة» والتراث السردي لـ«لوقيان» السوري، يجعلاننا مساهمين في نهضة السرد العالمي، وما من شيء يستوجب الشعور بالنقص، مبيّناً أن «تودوروف» يراها عجائبية، و«ابن النديم» قد وصفها من قبلُ بالخرافية. أمَّا الحلم فإنه العنصر الأقوى في السرد العجائبي الحديث، وما نحن إلا كائنات بسيطة من الأحلام كما يقول «بورخيس». وغواية المتخيّل تأتي في تناسخه عبر الأجيال واستلهامه. وقد ذهب «أ. ناظم مهنا» إلى أن كل حكاية تكاد تنفتح على حكاية أخرى بما يؤلف سرداً روائياً. أمّا «د.راتب سكر» فقد تناول الجانب الثالث وهو «المكونات الثقافية والفنية في ألف ليلة وليلة»، وذهب إلى أن ما أنجزته كل من الكاتبتين «نبيلة إبراهيم، وسهير القلماوي» حقّق فتحاً جديداً في الدراسات العربية للأدب الشعبي العربي، متفقاً مع «أ. ناظم مهنا» في أن هذه الحكايات تؤلف بانفتاحها على بعضها ما يشبه السرد الروائي، معزّزاً ذلك بمثالٍ استعرضه وهو حكاية «التاجر والجني»، ففي حكاية أحد الرجال الثلاثة الذين رافقوا التاجر إلى العفريت حكاية الزوجة التي تخون زوجها، وهذه ترتد إلى الحكاية الأولى، أي حكاية شهريار الذي قرّر الانتقام من النساء بقتل امرأة كل ليلة بعد زواجه منها.

وأشار «د.راتب سكر» إلى طبيعة هذه الحكايات من جهة إشباعها بالرموز، من ذلك المصباح السحري، والوحوش المفترسة في البحر التي تذكر بـ«أوديسيوس»، خاتماً بقوله: «إن الكتاب وصل إلى العرب عن طريق مثاقفة الشعوب، وما كان منهم إلا أن اشتغلوا عليه».

استطاعت هذه الدراسات أن تغني الفكر وأن تفتح باباً للحوار بين الحاضرين، ليخرج المرء منها بكثيرٍ من الأفكار تجعله مهووساً بقراءة هذه الحكايات ومطالعة ما ألفه كثيرٌ من الكتاب العالميين ناظراً في جوانب التأثر والتطوير.

والجدير بالذكر ختاماً أن مديرية الثقافة في دمشق المنظمة لهذه الملتقيات تسعى إلى إخراج ملتقياتها في كُتيّباتٍ للناس لاحقاً.

الكتاب الناطق

مشروع هيئة الكتاب الجديد

في العاشر من أيّار من العام الجاري، وبين جَمْعٍ من السادة المديرين والإعلاميين والمُهتمّين وتحت عنوان «الكتاب الناطق»، أعلن مدير الهيئة «د.ثائر زين الدين» عن إطلاق مشروع الكتاب الناطق بقرصين مدمجين؛ أحدهما موجّهٌ للأطفال، ويتضمن مختاراتٍ من أشعار الشاعر «سليمان العيسى» بصوت الإعلامي «أ.جمال الجيش»، وإعداد الشاعر «بيان الصفدي». يلازمه قرصٌ ثانٍ هديّة من وزارة الثقافة، ويتضمن فيلماً تسجيليّاً في منزل الشاعر «سليمان العيسى» وهو يقرأ بعض قصائده.

أمّا القرص المدمج الثاني فمُستلهمٌ من التراث العربي، من شعر الشاعر «عروة بن الورد»، وفيه تعريفٌ بالشاعر، وأكثر قصائد ديوانه الذي حققه الأديب عبد المعين الملوحي (١٩٦٦م)، كل ذلك مسجّل بصوت الشاعر «د.ثائر زين الدين».

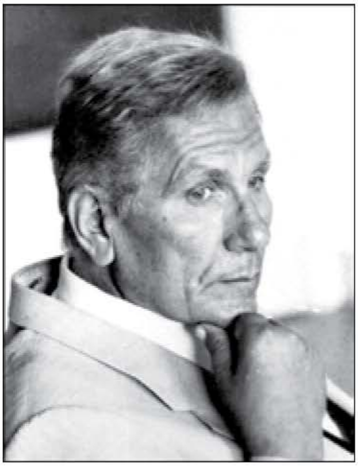
وقد أشار «د.زين الدين» إلى أنَّ أهمية الكتاب الناطق تتجلى – إضافةً إلى ما فيهما من متعة وفائدة- في توجهه إلى أصحاب الاحتياجات الخاصّة، وكثيرٍ من الشرائح التي تضرّرت بالحرب، كما أنها تُيسّر وصول المادة صوتيّاً عن طريق أي مسجّل، أو مشهديّاً بوساطة أي شاشة عرض.

وفي الصَّالة تعرّف الحاضرون على مضمون القرصين المدمجين بما قُدّم منهما على شاشة العرض، أكّد إثر ذلك مدير إحياء التراث «د.محمد قاسم» أن «عروة بن الورد» شاعر ذو أخلاق وفضيلة، ويتميّز شعره بقوة الديباجة والرونق الصافي، وطَرحِ قيم النُبل والكرم والشجاعة وغيرها مما يناسب التنمية الثقافية التي ننشدها لأجيالنا. وبدوره ألمح «د.جمال أبو سمرة» مدير منشورات الطفل إلى أن الشاعر «سليمان العيسى» يتميز بحضوره المميز عند الأطفال وعبارته السهلة والقريبة منهم، ونزوعه الوطني وحسّه المرهف، وأنّ مزية هذا القرص تأتي من أن أكثره سُجّل بصوت الشاعر وهو في بيته. وفي الختام شُكر القائمون على إنجاح هذا العمل، والإعلان عن قرب صدور قرصين آخرين، يتضمن أحدهما مختارات للأديب الروسي «تشيخوف»، والثاني أعمالاً للأديب «عبد الله عبد». وضمن مقترحات الحاضرين تمنى بعضهم لو يكون بعض ما يسجّل للأطفال بأصوات أطفال موهوبين لتكون أقرب إلى عالمهم، وأشار السيد مدير الهيئة إلى دراسة إمكانية تطبيق ذلك في أعمالٍ قادمة.

إنّ اختــلاف النــاس في تفضيل أنظمــة التعليم السمعية والبصرية، يجعــل بعضهم يفضلون السماع على القراءة، وبعضهم يفضل القراءة على السماع، وفي الكتاب الناطق إرضاء للطرفين.

القصّة القصيرة تستذكر مبدعيها

تاريخ الميــلاد والوفاة شهادتان أصبحتــا مناسبةً لاستحضار أنـاســ كان لهم بصمةٌ وأثرٌ واضحــان، ففي الذكــرى التسعين لميــلاد الأديب «د.يوســف إدريس» كَــثُرَ حديث الصحف الإلكترونيــة عنــه، ولعلّ في ذكره الآن بعضــ التذكير لمن غاب عنه وتقديمــه لجيلٍ لم يعرفه، وتحريضٌ لمراجعة آثاره وتذوّقها.



استطاع الكاتب المصــري «د. يوسف إدريس» تحقيق حلمــه الأول في إتمــام دراسة الطــب، والتخصّص في الطــب النفسي (١٩٤٧م)، وقد رافــق ذلك تعبيره خلال دراسته عن حبّ الكتابة بنشر بعض الكتابات القصصية في جريــدة «المصري» ومجلة «روز اليوسف»، ليُصدِرَ عام (١٩٥٤م) مجموعتــه القصصية الأولى «أرخص الليالي». ويشارك بعــد ذلك في معارك الاستقــلال في الجزائر، ويعود لاحقاً ليصبح صحفيّاً، ويؤلف عدداً من الروايات والقصص والمسرحيات، ويعترَف به عام (١٩٦٣م) واحداً مــن أهم كتّاب عصره. فما الذي فعله «د.يوسف إدريس» في رحاب القصّة القصيرة حتى نال ذلك؟

يغلب على قصصــ «إدريس» الاتجاه الواقعي الاجتماعــي، وانشغاله بمشكلات المجتمع الريفي والمــدني،وفي إحدى الدراسات عن إبداعه، يذكــر الأساتذة «حسين مجيدي، ومحمد أمــين روديني، وعائشة بكنجي» أن معرفة «إدريس» بتيارات الثقافة السائدة حينئذٍ، وتفكيره العميــق ببناء القصة، واستعماله الصور الاستطرادية، واللغة الفصيحة المختلطة بالعامية، واستعمالــه بعض السمــات الأسلوبية من ذلك تكرار الفعل في الجمــل القصيرة، واستعمال التناقض والسخرية وسيلةً لإبراز اللامعقولية، خلق ثورةً أسلوبية في القصة القصيرة. منحته بصمةً خاصّة.

ومن جهة أخرى استطاع «د.إدريس» في قصصه أن يقدّم تصوّراً متكاملاً للمجتمع المصري من خلال تحويل الواقع العادي إلى واقع يحلله فنيّاً محاولاً الإشارة إلى بعض الحلول لما يعرض له من مشكلات.

وقد لاحظ «د.شكري عياد» أن «إدريس» فنانٌ حقّاً فهو يجيد النظر إلى الواقع من زوايا متعددة، وأحياناً متعارضة، ولا يمكن للفنان التعبير عن فكرتين متناقضتين إلا إذا أتقن استخدام الشكل الفني، وويلٌ له إذا ما ضعفت سيطرته على هذا الشكل فإنه يتحوّل إلى منافق.

استطاعت قصص «إدريس» تصوير مرحلة ما من حياة المصريين، يخرجها من إطار الخاص إلى العام مرور الناس بتجارب مشتركة في الحياة، وتكرر بعض أوجه المعاناة، وتقارب بعضها، ويمكن للمتابعين رصد تطور الواقعيّة في كتابته القصصية، من واقعية رومانسية إلى واقعية نقدية إلى واقعية رمزية.

يُذكر من مجموعاته: «العيب، بيت من لحم..». وقد أصدرت «دار الشروق» أعماله الكاملة عام (١٩٩٠م).

المسرح يحيي ثقافة الضحك
والقصّة الساخرة والهزلية غائبة حتى الآن

تعصف بأكثر قصصنا المكتوبة موجةٌ من الواقعيّة المرّة، بينما استطاع المسرح بما أتى به الفنان «أيمن زيدان» الذي لمع في عالم الكوميديا أن يدرك حاجة الناس الماسّة إلى الضحك والتخفّف من الآلام، بعيداً عن تكرار مأساتهم بالأسلوب ذاته أمام أنظارهم، ليكون في عرضه المسرحي «اختطاف» المأخوذ عن نص «الأبواق والتوت البري» للكاتب الإيطالي «داريوفو» أهداف إبداعية وتطهيرية وتوعية مصحوبة بإمتاع وإضحاك للجمهور يحمل روح مخرجه، حيث يعد الاختطاف والإرهاب فيها واجهةً لحقيقة سيطرة الرأسمالية على قياد الأمور، وقد استفاد النص المسرحيّ في بنائه من قضيّة اختطاف رئيس الوزراء الإيطالي «ألديمورو» الذي أخفقت رسائله في إنقاذه، ما أدّى إلى إعدامه، ليروي النص المسرحي حكاية اختطاف رجل الأعمال «أجيلّي» صاحب معمل للإطارات، وإسعافه من قبل «أنطونيو» أحد عمال المعمل واضعاً معطفه وفيه أوراقه الشخصيّة عليه، دون التعرف على هويته إثر حادث مروري تتعرض له السيارة التي اختطف بها، ليصبح لاحقاً متهماً باختطافه، ثم يقع لبسٌ في المستشفى بين

«أجيلــي، وأنطونيو» بسبب التشوهات في وجهه ويخطئ أطباء التجميل في العملية ليصبح له وجه «أنطونيو» نفسه...



إنَّ ما أُريدَّت الإشارة إليه هذه القدرة الهزلية والعفوية التي حاكت حاجة الجمهور النفسيّة بعد إرهاقٍ وضغطٍ ويأسٍ وإحباط يكاد يؤلف عواملَ مدمّرة له لا تقلّ عن آثار تدمير الأسلحة الأخــرى. فقد استطاعت المسرحية أن تخرج جمهورهــا مسروراً وواعياً لما يجري، قادراً بما تــردّه من روحٍ إليه بعد بلوغه قاع اليأس على التفكير ومعاودة النهوض والسعي إلى عملٍ جاد في الطريق.

ولكــن المؤســف أن ذلك غلب على المسرح في حين ما تزال تتردد في أكثر القصص المشاهد الواقعيّة المرّة، فهل يُترع أدباؤنا الكأس حتى الفيض؟

❁ ❁ ❁

مينيپ أو استفتاء ميت

مينيپ وفيلونيدس

«سقفَ بيتي عليك مني السلام إن مرآك فرحة ومرام»
«عدتُ من عالم الظلام إلى النو ر بقلبي إلى حماك هيام»

فيلونيدس: من هذا، أليس الكلب «مينيپ»؟ إنه هو نفسه ما لم تكن عيناي مضطربتين. هذا «مينيپ» حقاً. ولكن ماذا يقصد بلبس هذا الثوب الغريب، وما هذا الطربوش، وفروة الأسد، وهذه القيثارة؟ فلأحدِّثنَّه. السلام عليك يا «منيب»! من أين وفدت إلينا؟ إنك لم تظهر في المدينة منذ أمد طويل؟

من مقرّ الأموات تحت التراب عدت بعد اجتيازي الظلمات
حيث يثوى في وحشة واكتئاب هادسٌ نائياً عن الإلهات

فيلونيدس: قسماً بهراكليس إني أجهل أن مينيپ توفي ثم بعث حياً.

قصة حوارية من كتاب «مسامرات الأموات واستفتاء مَيت» نقلها من الأصل اليوناني إلى العربية إلياس سعد غالي، اللجنة الدولية لترجمة الروائع، بيروت ١٩٦٦م

مـا عرفـت المنـون واسـتقبلتني	**هادس خافـق الجوانـح حيّـا**

فيلونيدس: ولكن ما الذي حداك على القيام بهذه الرحلة الجديدة الغريبة؟

جـرأة فـي الحجـى وغضّ شـبابي	**دفعـاً بـي إلـى دياجـي العبـاب**

فيلونيدس: كفّ أيّها السـعيد عن تمثيل هذه المأسـاة وانحدر من سـماء الشـعر وقل لي ببسـاطة ما هذا اللباس الغريب وأيّ حاجة كانت بك للهبوط إلى الجحيم لاسـيما أن الطريق إليها ليس فيها ما يلذّ أو يغري.

حملتنـي علـى هبـوط الجحيـم	**يـا صـديقي منـاط حبّـي العميم**
حاجـة عنـدي لاستشارة روح	**لابـن ثيبـة تريسياس الحكيـم**

فيلونيدس: لاشكّ في أنك تهذي يا صاح وإلّا لما كنت تخاطب أصدقاءك إلّا شعراً.

مينيپ: لا يدهشنّك ذلك يا رفيقي، فقد صحبت منذ قليل «أوروپيپدس وهوميروس» ولا أدري كيف امتلأت من أشعارهم حتى إنّ الكلام الموزون يتدفّق من فمي بديهياً. ولكن قل لي كيف تسير الأمور على الأرض وماذا يجري في المدينة؟

فيلونيدس: لا جديد بل كل شيء على حاله: نهب وحنث بالوعود ومراباة حقيرة واهتمام بتكديس الأموال.

مينيپ: آه يا لهم من تعساء إنهم يجهلون أيّ تدابير اتخذت في الجحيم وأيّ قرارات صدرت بحق الأغنياء، لا مفرّ لهم منها قسماً بـ«كرڤيروس».

فيلونيدس: ماذا تقول؟ صدرت في الجحيم قرارات جديدة بحق سكان الأرض!

مينيپ: أجل، قسـماً بـ«زفس»، وهي كثيرة، ولكن لا يجوز إفشـاء الأسـرار وإعلانها أمام الجميع فقد نتّهم بالكفر أمام محكمة «رادامانتوس».

فيلونيدس: أسـتحلفك بـ«زفس» يا «مينيپ» ألا تحرم صديقك هذا الحديث، إنك تخاطب رجلاً يعرف أن يسكت وهو مع ذلك مريد مبتدئ.

مينيپ: إنك تفرض عليّ بذلك عملاً خطراً ولكني سـأجازف بعض المجازفة لأجلك. لقد تقرّر بحق ذوي الغنى الطائل أولئك الذين يحتفظون بالذهب محبوساً مثل «داناي»...

فيلونيدس: لا تقل لي يا صـــاح شــيئاً عن هذه القرارات قبل أن تقصّ عليّ ما أحبّ معرفته؛ أوّلاً عـــن غايتك من هبوطك إلى «هادس» ومن كان دليلك في هذه الرحلة ثم تفصـــيل ما رأيت وما ســـمعت هناك لأني أظن أن رجلاً نظيرك يحبّ الأشياء الجميلة لا يدع شيئاً يفوته مما يستحق أن يُسمع أو يُرى.

مينيب: يجب أن ألبّي رغبتك، وهل من ســبيل إلى الرفض عندما يطلب صــديق بإصرار؟ إذن سأشرح لك قبل كل شيء فكرتي والسبب الذي جعلني أنزل إلى الجحيم: لمّا كنت أقرأ، وأنا فتى، روايات «هوميروس وهسيود» عما كان يجري في «الأولمب» ليس فيما بين أنصاف الآلهة فحسب بل أيضـــاً فيما بين الآلهة أنفســـهم من تطاحن ومنازعات عدا الفجور والعنف والخطف والدعاوي وطرد الوالدين، وتزوج الأخ بأخته، كنت أعتقد أن جميع هذه الأعمال شـــريفة وكنت أشـــعر بدافع قوي يدفعني إلى التلذّذ بها. ولكن لمّا صـــرت في طور الرجولة ســـمعت الشرائع تأمر بعكس ما يقوله الشـــعراء وتحظر الزنا والخلافات والاغتصـــاب، فوقعتُ منذ ذلك الحين في حيرة كبيرة لا أدري كيف أضبط سلوكي، إذ كنت أعتقد أن الآلهة ما كانت لتزني وتتخاصم لو لم ترَ في ذلك عملاً شـــريفاً، ومن جهة أخرى ما كان المشـــترعون ليأمروا بالعكس لو لم يجدوا ذلك مفيداً. وفي حيرتي عزمت على الذهاب إلى أولئك الأشخاص الذين يُدعّون بالفلاسفة والارتماء بين أيديهم ووضع ذاتي تحت تصرفهم لكي يرشدوني إلى الطريق البسيطة الأمينة لتصرفي بين الناس. وبهذه النية كنت أتقرب منهم وأنا أجهل أني كما يقول المثل أرمي بنفســـي من الدخان في وســـط النار إذ إني وجدتهم بعد التجربة على جانب عظيم من الجهل والتشـــكك. وهكذا أظهروا لي أن العيشة الذهبية إنما هي عيشـــة العامة. وفي الواقع، كان ينصـــح لي أحدهم بالاستسلام للملذّات والبحث في كل شيء عن اللذة فحسب إذ فيها كل السعادة، وكان ينصح لي آخر بالعكس، بينما كان آخر يحضّـــني على التعب الدائم والشقاء وقهر الجســـد وإهماله في القذارة والبشاعة كريهاً محتقراً مهيناً لدى جميع الناس، وكان يستشـــهد في كل مناســـبة بأبيات «هسيود» الشائعة في الفضيلة والعرق والذروة التي يجب بلوغها، وكان غيره يحثّني على احتقار الثروة واعتبار امتلاكها شـــيئاً لا يؤبه له، وكان آخر يعتبر أن الثروة هي أيضـــاً خير. وماذا أقول عن آرائهم في الكون؟ لقد كنت

أقرف لدى سـماعهم كل يوم يتكلّمون عن المثُل والكائنـات المجردة والفراغات والذرّات وكلمات أخـرى مـن هذا القبيل. وما هو أغرب مـن ذلك أن كلاً منهم عند إدلائهم بآرائهم المتضـاربة عن الأشياء ذاتها يأتي بحجج قاطعة مفحمة حتى بات من المحال أن ننفي مقالة من يثبت أن شيئاً هو حام ومقالة من يثبت أن الشيء نفسه بارد مع العلم جيّداً بأن الشيء لا يمكن أن يكون حامياً وبارداً في آنٍ واحد. لقد كنت حقّاً مثل أولئك النيام تميل رؤوسهم طوراً إلى الأمام وتارة إلى الوراء.

ولكن إليك ما لا يقبله عقل: لقد وجدت، وأنا أراقب هؤلاء الفلاسفة أنفسهم إن سلوكهم يخالف تماماً أقوالهم. لقد كنت أرى الذين ينصحون باحتقار الثروات يتمسّكون بها تمسكاً لا انعتاق منه ويتنازعون على فوائد الأموال ويعلّمون لقاء أجور ويتحمّلون كل شـيء في سـبيل المال. والذين يزهدون في المجد يعملون ويتكلّمون في سبيل المجد نفسه فقط والذين كانوا يدعون إلى ترك اللذّة منغمسين في اللذّة في حياتهم الخاصّة انغماساً كلياً.

لقـد نابني بعد خيبة أملي هذه عذاب أمضّ مـن العذاب الذي كنت فيه من قبل، ولكني كنت أتعـزّى قليلاً لدى افتكاري بأني إن كنت أحمق تائهاً لا أزال أجهل الحقيقة فقد وُجدت في رفقة زمرة كبيرة من الحكماء المشـهورين بذكائهم. وفي إحدى الليالي وقد طَرَدَتْ هذه الأفكار النوم عن عينيّ قرّرت الذهاب إلى بابل واسـتجداء مسـاعدة أحد المجوس تلاميذ وخلفاء «زردشت» لأني سمعت أن في استطاعتهم، بالعزائم والرقى، فتح أبواب الجحيم وإدخال من يشاؤون إليها وإخراجه منها سالماً. فبدا لي أنّ أفضل ما أستطيع عمله، إذا تمكنت بوساطة أحدهم من النزول إليها، أن أذهب إلى العراف العليم «تيريسـياس» وأتعلّم منه ما هي العيشة الفضلى التي يمكن أن يختارها لنفسـه رجل عاقل. فوثبت من سريري وتوجّهت رأساً إلى بابل بأسرع ما تستطيعه قدماي. ولدى وصـولي إلى هذه المدينة واجهت أحد الكلدانيين وكان حكيماً عجيباً في فنه، أمّا من حيث المظهر فكان شـائباً ذا لحية طويلة مهيبة يدعى «ميترو بارزانس»، وبعد أن رجوت منه وتوسّلت إليه مراراً ودفعت له الأجرة التي طلبها قبل أن يكون دليلي في الطريق إلى الجحيم. لقد سار بي المجوسيّ إلى الفرات وشرع يغسلني فيه كل يوم عند الفجر مدة تسعة وعشرين يوماً ابتداءً من هلِّ الهلال، وكان في الوقت نفسـه يتلو إلى الشـمس صلاة طويلة كنت لا أسمع منها

إلّا القليل، لأنه كان يتكلم بسرعة وغمغمة مثل منادٍ رديء في الألعاب، ولكن كأنه كان يدعو بعض الأبالسة. وبعد الرقية كان يبصق في وجهي ثلاث مرات ثم أعود أدراجي وأنا لا أرى أحداً من الناس الذين أصادفهم. وكان غذاؤنا الثمار وشرابنا الحليب ومزيجاً من الحليب والعسل وماء نهر «سوزيان». وكنا ننام مفترشين العشب وملتحفين بالسماء. ولمّا رأى أن هذا الإعداد الطويل أصبح كافياً ذهب بي في منتصف الليل إلى شاطئ دجلة وغسلني ثم نشفني وطهّرني بالبخور والعُنْصُل وغيرهما من العقاقير وهو يتمتم في تلك الرقية، وبعد أن سحرني كلي بدورانه حولي ليمنع الأشباح من إيذائي عاد بي مهيّأً على هذا الشكل نكصاً على الأعقاب إلى المنزل، وبعدئذٍ أخذنا نهتم بما بقي من أمر الإبحار.

لقد لبس هو ثوباً سحرياً يشبه كثيراً ثوب الميديّين وقدم لي لتسليحي الأشياء التي تراها، الطربوش وجلد الأسد والقيثارة وأوصاني بأن لا أقول إذا سئلت أن اسمي «مينيپ» بل «هرقل أو أوليس أو أورفيوس».

فيلونيدس: ولِمَ ذلك يا «مينيپ»؟ فإني لا أدرك سبب هذا التخفّي ولا هذه الأسماء.

مينيپ: مع أنه جليّ واضح وليس ثمة سرّ. لمّا كان هؤلاء الأبطال نزلوا قبلنا وهم أحياء إلى الجحيم فإنه كان يظن أني بالتشبّه بهم أتمكّن بسهولة من التقدّم من دون عائق إذا مررت لابساً هذه الثياب السحرية فأتخلص بذلك من مراقبة «أياكوس» الذي سبق له أن رأى تلك الثياب.

كان الفجر بدأ يلوح لمّا شرعنا في رحلتنا بعد أن هبطنا شاطئ النهر، وكان قد أُعدّ له قارب وضحايا وحليب ممزوج بعسل وكل ما يلزم للإشراكات. وبعد أن أنزلنا هذه المعدّات إلى القارب «وركبنا، والحزن ملء الحنايا، نذرف الدموع مستفيظاً سخيناً» تركنا فترة من الزمن يسير بنا والمجرى ثم دخلنا في المستنقع حيث يختفي الفرات. وبعد أن اجتزناه وصلنا إلى مكان قفر مشجر لا شمس فيه. فنزلنا هناك، وكان مترو بارسانس يتقدمني. فحفرنا حفرة وذبحنا النعاج وسفحنا الدم على حافاتها. غير أن المجوسي الذي كان يحمل مشعلاً متقدماً أخذ يدعو لا بصوت خافت بل بكل قواه جميع الشياطين دفعة واحدة «ربات التعذيب والانتقام والليلية هيكاتي والراعبة بيرسيفوني». وكان يخلط أدعيته بكلمات بربريّة غير مفهومة طويلة ذات عدّة مقاطع.

وفي الحال تزلزل ما حولنا كلّه وبتأثير الرقية انشقّت الأرض وسمع نباح «كوڤيروس» البعيد، وساد تجهّم محزن في كل مكان.

وأدنوس العظيم ملك الجحيم باتَ في فزع شديد مقيم

وقد تبيّنا قسماً كبيراً من هادس والبحيرة ونهر اللهب «پيريفليجيتون» وقصر «پلوتون». ثم نزلنا من الشق المفتوح ووجدنا «رادامانتوس» يكاد يموت جزعاً و«كوڤيروس» ينبح وقد همّ بالوثوب، ولكني لمست القيثارة وفي الحال استحوذ عليه سحر النغم. ولمّا وصلنا إلى البحيرة كدنا ألّا نجتازها لأن القارب كان قد ملئ ركّاباً كانوا ينوحون ويئنّون من ألم الجراح مهشّمين، فأحدهم فخذه مكسورة والآخر رأسه أو عضو آخر من أعضاء جسده لأنهم كانوا آتين على ما ظهر لي من معركة حربية. غير أن «خارون» الطيّب لمّا رأى جلد الأسد ظنّني «هرقل» فاستقبلني بترحاب وأمّرني ولمّا نزلنا من القارب أرشدنا إلى الطريق.

وبما أننا كنا نمشي في الظلام، كان «متروباسانس» يتقدمني وأنا خلفه ممسكاً بطرف ثوبه حتى بلغنا مرجاً فسيحاً مزروعاً برواقاً، وفيه أخذَتْ أشباح الموتى تحوم حولنا وهي تصرخ صراخاً حاداً وقصيراً. وما إنْ سرنا قليلاً حتى وجدنا نفسنا قرب محكمة «مينوس». فقد كان جالساً على عرش مرتفع وبالقرب منه ربّات الذعر والانتقام واقفة. وكان الناس يفدون من الجهة الأخرى صفّاً طويلاً مقيّدين بسلسلة طويلة. وقيل إنهم زناة وقوّادون وعشّارون وململّقون ووشاة، وجمع غفير من نمط هؤلاء الناس الذين يقلقون العالم ويخربونه. أمّا الأغنياء والمرابون فكانوا في عزلة يتقدمون وهم صفر الوجوه، بطونهم بارزة وفي أرجلهم النقرس وفي عنق كل منهم طوق وغلّ يزن وزنتين، ولبثنا بالقرب من قوس المحكمة نرى ما يجري هنالك ونستمع إلى الدفوع. وكان المشتكون خطباء من نوع جديد غير عاديّ.

فيلونيدس: من كان هؤلاء الخطباء؟ نشدتك، باسم زفس، ألّا تتردد في أن تقول لي ذلك أيضاً.

مينيپ: أتعرف الظلال التي تنشرها الأجسام المعاكسة للشمس؟

فيلونيدس: بلا شكّ.

مينيب: إذن، هذه الظلال أو الأشــباح هي التي تشتكي علينا بعد موتنا وتشهد بما صنعنا في حياتنا. ولأنها ترافقنا إلى كل مكان تلازم أجسادنا لا تفارقها ويوثق بها كل الثقة.

وكان «مينوس» بعد التمحيص الدقيق يرســل هــؤلاء الآثمين إلى مقرّ الكفرة لكي يعانوا هنالك العقــاب الذي تســتحقّه جرائمهم. فقد كان قاســياً بنوع خاصّ على أولئــك الذين ينتفخون عُجباً لســلطانهم وثرواتهم حتى كانوا ينتظرون من الناس أن يعبدوهم تقريباً لأنه كان يكره تبجّح هؤلاء الناس الســريع الزوال وتكبرهم. هم الذين نسوا أنهم ســيموتون وأنهم لا يملكون إلا أشياء زائلة. أولئــك كانوا يقفون، بعــد تجريدهم من جميع مظاهر الحياة الخلّابة أعني بذلك الثروة والحســب والســلطة، عراة منكّســي الرؤوس يتذكّرون وكأنهم في حلم السعادة التي كانوا يتمتعون بها فيما بيننا، وأنا لدى رؤيتي هذه الأمور كنت أذهل عن نفسي فرحاً حتى إني كنت أدنو بهدوء ممن أعرفه منهم وأذكِّره بالحالة التي كان عليها في حياته وكيف كان ينتفخ عجباً بنفسه وكبريائه عند خروجه صــباحاً إلى جمهور أتباعه الذين كانوا ينتظرونه في صــحن الدار وكيــف كان خدّامه يدفعونهم ويبعدونهم، وأخيراً كيف كان ينهض بصعوبة كليّة ليستقبلهم وهو مرتدٍ الثياب القرمزيّة أو الموشّاة بالذهب أو المختلفة الألوان، ظاناً أنه يجعل من يحيّونه سعداء ومحظوظين إذا تركهم يقبّلون صدره أو يده اليمنى التي كان يمدّها إليهم. فكان هؤلاء المتكبرون يحزنون لدى سماعهم أقوالي.

غير أن «مينوس» أصــدر حكماً فيه شــيء من المحاباة إذ «ديون» اتّهمت «دونيس الصيقليّ» بعدة جرائم وخرق قدســيّات أيّدتها شهادة ظلّه. فتقدم «إريستيوس القوريناني» الذي كان مكرّماً فــي «هادس» وذا نفــوذ عظيم فيها ليدافع عنه، وأنقــذه في اللحظة التي كان سيســلم فيها إلى «الخيمايرا»، بقوله إنه كان حامياً ماهراً لعلماء كثيرين.

ثم تركنا المحكمة ووصــلنا إلى محلّ العذاب، وهنا يا صــاح لو نظرت لرأيت وسمعت في كل مكان أهوالاً تدعو إلى الشــفقة. فقد سمعنا ضــجّة السياط وفي الوقت نفسه أنين من كانوا على النار يشــوَوْن، وشــاهدنا آلات التعذيب والأغلال والعجلات، فـ«الخيمايرا» تمزّق و«كيرڤيروس» يلتهــم، وكان الجميــع الملوك والعبيد والقواد والفقراء والشــحّاذون والأغنيــاء يعذّبون في آن واحــد وكلهم كانوا يندمون على جرائمهم. ولمّا نظرنا إليهم عرفنا منهم بعضــهم، أولئك الذين

ماتـــوا حديثـــاً، فقد كانوا يخفون وجوههـــم ويحوّلونها عنا وإذا نظروا إلينا فبتذلل وتضـــرّع هم الذيـــن يعلم الإله كم كانوا لا يطاقون وكم كانوا في حياتهم يشـــمخون بأنوفهم. فقد كانوا يُتركون قليلاً ثم يُســـتأنف تعذيبهم من جديد، أمّا الفقراء فكانت عقوبتهم تنزَّل إلى النصف. ورأيت أيضاً أشـــخاص الخرافة «إكسيون وسيسف وتانتالوس الفريجي» فريسة للألم و«تيتيوس» ابن الأرض، يا لضخامته يا «هيراكليس»! إن جسده الممدد كان يغطّي مساحة حقل كامل.

وبعد أن اجتزنا أيضـــاً مقرّ هؤلاء المحكوم عليهم وصـــلنا إلى ســـهل «الأخيرون»، حيث وجدنا أنصـــاف الآلهة والبطلات وباقي جمهور الأموات موزعين حسب قومياتهم وقبائلهم. فبعضهم كانوا قدامى متعفّنين أبلاء، وكما يقول «هوميروس»، لا حول لهم، والآخرون حديثين أصـــلاباً، ولاســـيما الأمـــوات المصـــريّون المحفوظون بالتحنيط. ولكن لم يكن من الســـهل قط معرفـــة كل منهم. لأنّهم لا يلبثون أن يصـــبحوا شـــبيهين بعضهم ببعض كل المشـــابهة عندما تتجرد عظامهم، ولكن لكثرة النظر والتحديث فيهم كنّا نتوصّـــل إلى التعرّف إليهم. فكانوا مكدّســـين بعضهم فوق بعض. نكرات لا يميّزهم شـــيء ولم يبقَ عليهم شـــيء من جمالهم الأرضي. وبما أن الهياكل العظمية الكثيرة كانت ركاماً في موضع واحد، وكلهم متشابهون بنظراتهم الراعبة الفارغة، وأسنانهم الجرداء البارزة، كنت أتساءل في نفسي كيف يمكنني أن أميّز «ترسيت» من «نيريوس» الجميل أو «إيروس» الفقير من ملك «الفياكييـــن» أو «بيرياســـ» الطاهي من «أغاميمنون» إذ لم يبقَ عليهم أيّ دلالة من الدلائل التي كانت تفرِّق بينهم فيما مضى، فعظامهم متشابهة من دون فوارق ولا صفات، لا يستطيع أحد أن يتبيّنهم.

ولدى تأملي في هذا المشـــهد كنت أفكّر بأن الحياة البشـــرية تشـــبه تطوافاً طويلاً تســـيّره «الفورتونا»، ربة الحظ، التي تحدّد تفاصـــيله وتعيّن لكلّ من الممثلين لباســـاً مختلفاً ومتنوعّاً. إذ تأخذ الناس كيفما اتفق لها فتُلبس الواحد ملكاً وتضع على رأسه تاجاً وتجعل له أتباعاً وتعصّب جبهتـــه بإكليل، وتزمّل الآخر في ثيـــاب الخادم، وتزيّن الواحد بالجمال وتجعل الآخر قبيح المنظر مضـــحكاً. لأنّ المشـــهد في اعتقادي يجب أن يكون متنوعاً قدر المســـتطاع. وكثيراً ما شوهدت تنزع في أثناء التطواف ثياب بعضـــهم وتحول دون مضـــيّهم حتى النهاية في الترتيب الذي رتّبتهم فيـــه. فجرّدت قارون من ثيابه القرمزية وأجبرته على ارتداء لباس الخادم والأســـير. وخلعت على

«مياندريوس» الذي كان يسـير، حتى ذلك الحين، في صفّ الخدم «طُغيان بوليكرات» وسمحت له بأن يحتفظ إلى زمن ما بلباسه هذا، وعند انتهاء التطواف يردّ كلّ إنسان عُدَّته ويتعرّى من ثوبه مع جسده ويرجع إلى ما كان عليه شبيهاً كل الشبه بجاره، فبعضهم يتكدّرون لجهلهم ويغضبون عندما تأتي «لافورتونا» لتسترد ما زيّنهم به كأن ما يُنزع منهم ملك لهم ويأبون إرجاع ما أُعيروه لمدة من الزمن. أظن أنك رأيت مراراً على المسرح ممثلي المآسي، فمنهم من يمثّل مرّة دور «كريون» وأخرى دور «پريام» أو «أغاميمنون». فالرجل الواحد الذي كان قبل ذلك بقليل بعظمة وكبرياء «سيكروبس» أو «إريختي» يظهر عند الاقتضاء وحسب أمر الشاعر بثوب الخادم، وعند انتهاء الرواية يخلع كلّ واحد من الممثّلين هذا الثوب المزخرف بالذهب وينزع قناعه وحذاءه المسرحيّ ويعود رجلاً عادياً متواضعاً فليس هو «أغاميمنون بن أترى»، ولا «كريون بن ميناس»، بل هو «بولس» اسمه الحقيقي «ابن شاركليس» من «سونيون» أو «ساتيروس بن تيوجيتون» من «ماراتون». فهذا هو وضع البشر وهذه هي الفكرة التي كوّنتها وأنا أشاهد الأموات.

فيلونيدس: قل لي يا «مينيپ» أليس لأولئك الناس الذين لهم في الأرض قبور فخمة مرتفعة ذات مسلّات وصور ونقوش اعتبار في الجحيم أكثر مما لعامّة الناس؟

مينيپ: إنك تهرف يا صاح، لو رأيت «موزول» نفسه وأعني به الكاريّ الذي صيّره قبره مشهوراً، فأنا أعتقد أنك ما كنت لتكفّ زمناً طويلاً عن الضحك لو رأيته في ذلك الموضع الضنك الذي أُلقي فيه حقيراً نكرة في عالم الأموات. في رأيي إنّ الفائدة كلّها التي جناها من هذا الأثر أنه يرزح تحت العبء الفادح. فيا صاح عندما «أياكوس» يقيس لكل واحد مكانه فإنّ أقصى ما يعطيه طول قدم ويجب عليه أن يكتفي به ويظل مضّجعاً ومنطوياً ليكيّف نفسه بالنسبة إلى القياس. ولكني أعتقد أنك كنت ضحكت أكثر أيضاً لو أنك رأيت الذين هم ملوك ومرازبة في هذا العالم يستعطون هناك ويبيعون الملوحات من بؤسهم أو يلقّنون مبادئ القراءة يهينهم عابر السبيل ويصفعهم على رأسهم كما يصفع أرذل العبيد. فقد شاهدت «فيليپس المقدوني»، ولم أستطع أن أملك نفسي من الضحك لأني رأيته في زاوية صغيرة يخيط لقاء أجرة حذاء بالياً. يمكن مشاهدة كثيرين غيره وهم يستطيعون في مفارق الطرق وأعني بهم أمثال «زارش وداريوس وپوليكرات».

فيلونيدس: إنّ ما تقوله عن الملوك غريب يكاد لا يصـــدَّق. ولكن ماذا كان يصـــنع «ســـقراط» و«ديوجين» والحكماء الآخرون؟

مينيپ: إنّ «ســـقراط» يتمشـــى هناك كما كان يفعل هنا وهو يجادل ويناقش كل الناس، يرافقه «پالاميد وأوليس ونســـطور» وغيرهم من الأموات الثرثارين. فخذاه كانتا لاتزالان ورمتين منتفختين بسبب السمّ الذي شربه. أمّا «ديوجين» الجريء فهو يقيم بالقرب من الآشوري «سردناپال» والفريجي «ميداس» وغيرهما من الأغنياء يضحك ويهزأ بهم كلما سمعهم ينوحون ويتأوهون ويتذكرون سعادتهم الماضية وكثيراً ما يغنّي وهو ملقى على ظهره بصوت شديد أحبش يفوق تأوههم ونحيبهم فيضجرهم حتى إنّهم يبحثون عن مقرّ آخر لهم لأنه لا يبقى في أمكانهم تحمّل «ديوجين».

فيلونيدس: بهـــذا الكفاية. ولكن ما هو القرار الذي اتخذ بحـــق الأغنياء والذي تكلمت عنه في بدء الحديث؟

مينيپ: لقد أحســـنت بتذكيري به لأني لا أدري كيف حدت بعيداً عن موضـــوعي بعد أن قررت أن أتكلـــم عنه. أثنـــاء وجودي في «هادس» دعـــا البريتان إلى عقد جمعية للنظر في قضـــايا تهمّ الجمهوريّـــة. ولمـّا رأيت جمهوراً كبيراً يســـرع إلى الاجتماع اختلطت بالأموات وأصـــبحت أثناء انعقاد الجلسة أحد أعضاء الجمعية التي نظرت في عدة قضايا وانتهت إلى قضية الأغنياء الذين اتّهموا بعدد كبير من الجرائم الشـــنيعة، بالعنف والصلف والتجبر والظلم، فنهض آخر الأمر أحد المتحزبين المتعصبين للشعب وتلا القرار الآتي:

القرار

«لمـّا كان الأغنياء قد ارتكبوا في حياتهم كثيراً من الأعمال المخالفة للقوانين كالسلب والغصب والإهانات من جميع الأنواع بحق الفقراء، فليحســـن، لدى المجلس والشعب، أن تعاقَب أجسادهم بعد موتهم كســـائر المجرمين الآخرين وتُرد أرواحهم إلى الأرض فتدخل في الحمير وتظلّ هنالك مئتين وخمســـين ألف ســـنة تنتقل من حمار إلى حمار يحملون الأحمال ويســـوقهم الفقراء وهم ينخسونهم بالمنخس وبعد ذلك يسمح لهم بأن يموتوا. هذا هو اقتراح كارينون ابن سكوليتون من نيكزي من قبيلة اليبانتيد».

وبعد تلاوة هذا القرار طرحته السـلطات على التصويت فأقرّه الشعب وزمجرت «بريمو» ونبح «كرڤيروس» لأنّ العادة أن تقرّر القوانين ويصادق عليها على هذه الصورة.

هذا ما كنت أريد أن أقوله عن الجمعية. ومضيت أنا إلى الغاية التي من أجلها سافرت فبحثت عن «ترسـياس» حتى وجدته ورجوت منه بعد أن سردت عليه كلّ قصتي أن يعلّمني ما هي أفضل عيشـة حسـب رأيه. فأخذ يضـحك، (إنه كهل صغير أعمى شـاحب اللون ضعيف الصوت)، ثم أجابني «يا بنيّ إني أعرف سـبب ارتيابك وحيرتك، ومردّ ذلك إلى عدم اتفاق الحكماء فيما بينهم، ولكن من غير المسموح به أن يقال أكثر من ذلك، فرادامانتوس يمنع هذا». فقلت له: «لا تكن كتوماً إلى هذا الحد يا أبتي بل أجبني ولا تدعني أعود إلى الحياة وأنا أشـد عمىً منك». عندئذٍ أخذني بعيداً عن الآخرين وانحنى قليلاً وأسرَّ في أذني قائلاً: «عيشة الجهلاء هي الأفضل والأحكم. فأقص عنك الرغبة الجنونية في تعليل الظواهر السـماوية والتدقيق فـي الغايات والمبادئ، واحتقر هذه القياسات المعقدة واعتبر ذلك كله ثرثرة باطلة ولا تبحث في كل الأمور إلّا عن شيء واحد ألا وهو استخدام الحاضر اسـتخداماً حسناً والتمتع به ودع أكثر الحوادث تعبّر وأنت تضحك، ولاتنظر إليها نظرة جدية». وبعد أن تكلّم هكذا انسحب إلى سهل أسفوديل.

وأمّا أنا فلما رأيت أننا تأخرنا، قلت لـ«متروبارسـانس»: «لِمَ بقاؤنا هنا، ولِمَ لا نعود إلى عالم الأحياء؟». فأجابني: «هدئ روعك يا «مينيپ»، إني سأرشـدك إلى طريق قصيرة وسهلة». وعندئذ جاء بي إلى مكان أشـدّ ظلمة وأشـار لي بيده إلى خط نور بعيد ضئيل يتسرب إلى داخل الجحيم تسـرّبه من ثقب شبّاك وقال لي: «هذا هيكل تروفونيوس، ومن هناك يهبط البيوسيون، فاصعد من هناك فلا تلبث أن تصـبح في بلاد اليونان». فسُـحرت بما قال وحييت المجوسي وبعد أن حبوت بصعوبة كبرى في ذلك النفق وجدت نفسي، ولا أدري كيف، في ليبادي.

الحلم أو الديك

ميسيل وإليكتريون

-١-

ميسيل: آه! فليسـحقك زيوس نفسه، أيّها الديك اللعين، يا أحسد حاسد، وأصيح صيّاح! لقد كنتُ واسـع الغِنى، وكان يراودني حلم لذيذ، وكنت ممتعاً بغبطة عجيبة، فجئت أنت فأيقظتني من سـباتي، مرسلاً صياحاً حاداً عالياً، لكي لا أقوى -حتى في الليل- على الإفلات من الفاقة. وهي بدورها أشـد بُغضـاً عليّ منك.. وعلى الرغم من ذلك، فليس لي أن أفصـح عن رأيي في الهدوء العميق، الذي ما فتئ يرين، وفي برد الصباح الذي لا يجمّدني بدوره، كما جرت العادة، لأن تباشير النهار الأكثر تأكيداً، تدنو من أجلي، ولمّا يحل بعد منتصف الليل... وهذا الفكِه المضحك الذي لم يغلبه النعاس أكثر مما كان يصون الشَعر الذهبي الفاخر، بات يصيح اليوم منذ أن يحلّ المساء، بيد أني سأنتقم منه، لأني سآخذ بثأري منك، وإنَّ في ميسوري الاعتماد عليه منذ أن ينبلج النهار، وقد انهلت عليك ضرباً بعصاي.. أمّا الساعة فستربكني وأنت تتواثب في الظلام.

إليكتريون: «ميسيل»، يا معلّمي، يهجس في قلبي أني سأفعمك بالبشر والابتهاج، إذ حدستُ بالليل وتوقعته ما وسـعني حتى مطلع الفجر، وفي مُكنتك أن تقدِّم خير ما في جعبتك.. أياً كان الأمر، فلئن

- من كتاب : محاورات لوقيانوس السميسـاطي -الكاتب السـوري السـاخر، نقلها عن الفرنسية سعد صائب، دار طلاس، طبعة أولى (١٩٨٩م).

صنعت خُفاً قبل شروق الشمس فلن تضيف البتة ذرعاً، وسألوذ بالصمت التام أكثر من سمكة. أمّا أنت فليكن في حسابك أنك متسع الغنى واسع الثراء في حلمك، وأن الجوع لن يواتيك إبان يقظتك.

-٢-

ميسيل: إيه زيوس يا إله الأعاجيب! إيه هرقلس يا مَن تُقصي الشقاء! تُرى، ما تلك الأعجوبة الطارئة غير المتوقعة؟ أن يتكلم ديكي كما يتكلم أي إنسان.

إليكتريون: لا تعجب! هل تراها أعجوبة التزامي بأن أكلمه كما تكلمون سواكم من بني البشر؟

ميسيل: أنى لك أن تحول دوني ودون التحدث إليهم؟ فيا أيها الآلهة جنبوا عنا هذا النذير الشؤم.

إليكتريون: أرى يا ميسيل أنك مغرق في جهالتك، وأنك لم تتلُ حتى قصائد هوميروس التي تنوه بأنَّ قزانتوس Xanthos جواد آشيل قد أقلع عن الصهيل، وحرن وسط المعمعة، كيما يلهو وينشد أشعاراً بكاملها، لا أن يتكلم نثراً، كما أصنع أنا الساعة.

لقد كان هذا الجواد يتنبأ، بل كان يرجم بالغيب، ولم يكن يبدو عليه أنه أتى بشيء خارق، وأن من كان يرهف إليه سمعه لم يكن يدّعي على شاكلته أنه الإله الذي يغير الشرور في العقل، إلا ما كان فألاً مشؤوماً. أو كنت إذن تصنع ذلك لو لم يتحدث إليك صالب مركب «أرغو» Argo كما صنع من قبل.. أو لم تدعك السنديانة أعجوبة، بصوتها النقي، أو لو أنك لم ترَ جلوداً تزحف، ولحم بقرة خوّارة يُشوى نصف شواء فوق الحطب.

أمّا بالقياس إليّ فإني أقفو أثر رفيق «هوميروس» المغرق في ثرثرته، والمفيض في بلاغته، وقد بَزّ الآلهة جمعاء، مقسّماً من نحو آخر نظامك وحياتك، ولست أملك الجهد البالغ الذي يتيح لي تعلّم لغة بني البشر.. فلو أنك تعدني بكتمان السر، فلن أتردد في مكاشفتي لك عن السبب الحقيق الذي حداني لمعرفة لغتكم وكيف تأتّت لي القدرة على الكلام كما أصنع الساعة.

-٣-

ميسيل: يا عجباً! أليس حلماً بدوره أن تسمع ديكاً أتسامر وإياه على هذا النحو؟ إذن، قل لي بحق «زيوس» -أنت أيها الديك المبجل- من أين واتاك استعمال النطق.. إني سألوذ بصمتي، ولن أفوه بكلمة بذلك لأي إنسان. فلا تخامرك رهبة أو خشية من -في الحقيقة- ينبغي له أن يصدقني إن أنا أفضيت إليه بأني سمعت ديكاً ينطق؟

إليكتريـون: إذن، أرهف إلى سـمعك، وسـيأخذك العجب الشـديد. إنّ هـذا الديك الذي تراه الساعة، كان بشراً سوياً منذ أمد ليس بمديد.

ميسيل: رووا لي من قبل قصـة عنك تتصل بديكة أُخرى، ومن الثابت أنّها نظير قصتك. قالوا –في الحقيقة– إنّ فتى يدعى «إليكتريون» أضحى صديقاً لـ«آريس» Ares وراح يحتسي مع هذا الإله الذي احتفى به، وغدا موضـع ثقة عشـيقاته.. وفي الحقيقة، حين مضى بمحظيّته إلى «أفروديت» اصطحب معه «إليكتريون»، وقد أوجس خيفة، ولاسـيّما أن الشمس لم تره، فلم تنبئ «هيفايستوس» بالأمر، ولم يفتها أن تدع الفتى خارجاً لدن الباب كيما ينبئ المحظية بشـروق الشـمس، بل إنه في ذات يوم بينا كان «إليكتريون» يغط في نومه، وقد نكث بواجبه كرقيب، لم تلبث الشمس أن باغتت «أفروديت وآريس» الذي كان غافياً دون قلق أو انشغال بال، معّولاً على «إليكتريون»، كيما يخطره ويحذره إن دهمه داهم. وإذ نبهت الشـمس «هيفايستوس» فقد قيد العاشـقين بعد أن التحف بشبكة أعدت من أجله منذ أمد مديد. وما كاد يتراخى ويلين حتى استولى الغضب على «آريس» حيال «إليكتريون»، فأحالته بأسلحتها إلى طير ما انفكّ يحرس فوق رأسـها عُفرة الخوذة التي تعتمرها، وإنه من جراء ذلك أثبتك إلى جانب «آريس». ولئن لم يفضِ ذلك إلى شيء فستظل تجأر بالصراخ زمناً طويلاً مبكّراً كيما تنبئ بشروقها.

–٤–

إليكتريون: حقاً إنها قصـة موجزة. أمّا قصتي يا «ميسيل» فتغايرها أشد المغايرة، وذلك أني منذ أمد ليس ببعيد قد تحولت إلى ديك.

ميسيل: وكيف كان ذلك؟ هذا ما أبتغي الوقوف عليه قبل كل شيء.

إليكتريـون: هـل بلغك بلا ريب، ما يتحدثون فيه عن أحد الفيثاغوريين، وهو ابن منيسـاركوس Mnesarkhos من ساموز Samos؟

ميسيل: أتبتغي الحديث عن هذا السفسـطائي.. عن هذا المتشـدِّق الذي سـنّ سُنة ألا يذوق اللحم، ولا يأكل الفول، وقد أعلن للملأ أنه يُقصي عن المائدة طعاماً ألفيته أنا سائغاً مقبولاً.. كما إنه هو الذي شاء أن يُقنع أناساً بالعدول عن الكلام. واللواذ بالصمت مدى خمسة أعوام.

إليكتريون: ولتعلم كذلك بأنه قبل أن يمسي فيثاغوراً كان أوفورباً Euphorbe.

ميسيل: ويقال يا ديكي، إنه كان مشعوذاً ساحراً.

إليكتريون: إنّ فيثاغورس هذا، هو أنا نفسي... إذن كفّ يا مُلهِمي عن إهانتي وشتمي، ولاسيما حين تجهل ماذا كان عليه طبعي.

ميسيل: إليك ما هو أكثر إثارة للدهش كذلك، يا له من ديك فيلسوف قل لي بربّك يا بن مينساركوس، أنى لك وأنت بشر أن نمسي طيراً ومن ساميان Samien مواطناً لتاناغرا Tanagra. تلك أمور لا معقولة، ومن اليسير الاعتقاد بها.

وحريٌّ بي أن ألحظ فيك الساعة أمرين يتباينان ومبادئ فيثاغورس أشد التباين.

إليكتريون: ما هما؟

ميسيل: الأمر الأوّل أنك ثرثار صخّاب، وأنك أوصيته -إن لم أخطئ- بأن يلوذ بالصمت خمسة أعوام كاملة. والأمر الثاني هو نفسه محرَّم محظور تماماً.

وإذ إني جئت في ألمس، لم أرَ أي شيء ألقيه إليك سوى حبّات الفول كما تعلم، وقد التقطتها دون أدنى توقف أو تردد، مما أدى ذلك بالضرورة إلى أنك رحت تكذب، وأنك لم تكن فيثاغوراً، أو أنك هو، وأنك احتجت إلى قانونك، وأنك اقترفت كُفراً أعظم مما لو أنك التهمت رأس أبيك.

-٥-

إليكتريون: أرى يا «ميسيل» أنك لم تعِ مبعث هذه القواعد، ولا أدركت ما إذا كانت في ذياك الزمن تتسق مع كل حياة وتناسبها. فأنا لا آكل الفول قط، لأني كنت فيلسوفاً. أمّا اليوم فإني قادر على أكله، لأنه غذاء يوائم الدواجن، وليس محظوراً علينا أكله... وعلى هذا النحو، فإن أثار ذلك فيك غبطة فأرهف سمعك، كيف أني من فيثاغور غدوت ما أنا عليه، وأي حياة عشتها من قبل، وأي ربح جنيته في كل تبدل أو تغير.

ميسيل: تكلم، وسأزداد من سماعك غبطة وسروراً، على نحو أنهم لو خيروني -إما أرهف إليك سمعي- أن أروي ما يماثل هذه الحكاية، أو أن أرى لتويّ حلمي السعيد، فإني سأحار في أي الاثنين أختار، بحيث إنّ مغامرتك تبدو لي في قرن واحد مع الرؤى الألطف... ولكَم هي شبيهة بالاحترام والتقدير اللذين أكنّهما لك، أنت وحلمي الأثير.

إليكتريون: إذن، لقد اجتررت فيه بدورك ما قد راودك في حلمك، فاحتفظت في ذهنك بصـــورة تافهة، حيث سرت بلا قوة ولا حزم على هدي سعادة خاوية كما يقول الشاعر.

-٦-

ميسيل: آه! ألا فلتعلـــم حق العلم يا ديكي أنني لن أنســـى ما حييـــت تلك الرؤيا، وإنّ حلمي إذ توارى عجلان، قد خلّف الكثير من الحلاوة في عينيّ اللتين غدا من العســـير عليّ فتح أجفانهما، وقد أبى أن يغمضهما كيما أغفو ثانية... إن ما أبصرته قد أثار فيّ دغدغة أعذب وأحلى مما تثيره مداعبة ريشة تحركها في الأذنين.

إليكتريون: إيه هرقلس، يا له من حلم عجيب أفضـــيت به إليّ الساعة! لقد قيل حقاً إنّ للأحلام أجنحة، بيد أن تحليقها لا يتعدى أبعد من الرقاد، بينما أن حلمك قد جاز التخوم، وأقام طويلاً في عينيـــك المفتّحتين، على نحو فريد عذب جليّ... وإنه ليثير فـــيّ رغبة بمعرفة كيف كان هذا الحلم الذي أثار هذه الحسرة الشديدة.

ميسيل: لن ألتمس أفضـــل من روايتها لي ثانية، لأنّ وجهي يتألق بشراً بتذكري إياها والحديث فيها... أمّا أنت يا «فيثاغور» فمتى ستحدثني عن تقمصاتك؟

إليكتريون: حين تفرغ من حلمك يا «ميسيل»، وحين تمسح الشَّهْد عن جفونك، مترقباً في البدء شـــروعك في الحديث، كيما أعلم ما إذا كان حلمك الذي حلق مصعداً، نفذ من الباب الخارجي أم من باب القَرْن Porte de corne.

ميسيل: ليس من هذا الباب، ولا من ذاك يا فيثاغور.

إليكتريون: ورغم ذلك فإنّ «هوميروس» لم يتحدث إلا عن هذين البابين.

ميسيل: دعني من هذا الشـــاعر المهذار. إنّه لم يسمع شـــيئاً في الأحلام، ولعل مرد ذلك إلى تلـــك الأبـــواب التي تدلف منها الأحلام الفقيـــرة، كتلك الأحلام التي راودته، وكذلك باليســـير من الوضـــوح، مادام فاقد البصـــر... إمّا بالقياس إليّ فإنّ هذا الساحر الذي يثير الدهش، قد وافاني من أبواب ذهبية، فكان بدوره هو نفسه ذهبياً خالصاً. كان مغلفاً كله بالذهب، وقد حمل معه كومة من الذهب.

إليكتريون: دعكَ من ميداس المجيد والحديث عن الذهب، لأنّ حلمك يجيء -بكل بســـاطة- من توسلك إلى ميداس. ولقد بدوت لي أن الحلم راودك بمناجم ملأى بالذهب.

-٧-

ميسيل: لقد أبصرت ذهباً وفيراً يا «فيثاغور»، ولن تصدِّق كم كان جميلاً، وبأي بريق كان يشع. تُرى ماذا قال «بندار» حين نظم قصـــيدة يمتدح فيها الذهب؟ ذكّرني بها إن كنت تحفظها عن ظهر قلب... لقد كان ذلك حين قالوا إنّ الماء أفضل الأشياء، فلم يلبث أن أعجبه الذهب، ومهما يكن من أمر فقد أصاب في مستهل أجمل ما نظم من قصائد.

إليكتريون: أتراها تلك القصيدة التي تطرح سؤالك عنها؟

«إنّ الماء هو الموجود الأفضل، بل كأنه النار المتأججة التي تسطع في الليل، على هذا النحو يتألق الذهب بين الثروات الوافرة التي تزهو فخراً».

ميسيل: وحق «زيوس»، إنها نفســـها. ولقد قيل إنّ «بندار» رأى حلمي، مادام قد امتدح الذهب، بيد أنك إن أنت رُمْتَ معرفة ما كان عليه هذا الحلم الجميل فما عليك إلا أن ترهف سمعك إلى أعلم الديكة. وأنك لتعلم أني لم آكل في البيت نهار أمس. ولقد صـــادفني أوقراطس Eucrates الغني في أوغارا Ogara والتمس مني أن أتغدى عنده بعد أن أستحم.

-٨-

إليكتريون: لقد بان لي أنك إذ أحسست بالجوع طوال النهار حتى هذه الساعة التي تقدّم فيها المســـاء، عدت رهواً مبلّلاً، حاملاً إليّ حبات الفول الخمس هذه، فيا له من طعام هزيل لديكٍ كان من قبل مصارعاً، وقد ناضل في الألعاب الأولمبية، ولم يكن نضاله خلواً من نصر.

ميسيل: حيــن عدتُ عقب الغداء، ما لبثت أن غفوت لتــوّي بعد أن ألقيت إليك بحبات الفول، ثم «خلال الليل، إثر طعام شهي» -كما يقول هوميروس- راودني حلم إلهيّ حقاً.

إليكتريــون: أروِ لي يا ميســـيل في البداية، ما جرى لـــدن «أوقراطس» خلال الغداء، وما حَدَث إبّان المأدبة، وليس ثمة من سيحول في الحقيقة دونك ودون الغداء ثانية، وأعد ما قيل من حلم هذه المأدبة الفاخرة، مجترّاً في ذاكرتك ما أكلته.

-٩-

ميسيل:لقد أعملت فكري في أن هذه القصـــة لن تستساغ إلا إذا أثارت مَلَلَك وحرّكت سأمك، بيد أنّه ما دمتَ قد أقمتَ لها وزناً.. حَسَــن، فإني ســأرويها لك... طوال حياتي كلها يا «فيثاغور» لم أتناول طعاماً في بيت غني. وحين ســنحت لي الفرصـــة السعيدة في الأمس بلقاء «أوقراتس»، وبعد أن ألقيت عليه تحيتي كعادتي باسم معلِّم، نأيت عنه لئلا أثير حياءه وهو يصحبني وأنا مرتدٍ معطفاً بالياً... أما هو «وقد قال لي: يا ميسيل إني أولمت اليوم وليمة ابتهاجاً بعيد ميلاد ابنتي... دعوت إليها عدداً وافراً من أصـــدقائي، بيد أنهم قالوا إنّ أحد المدعوين كان منحرف المزاج، فلم يقوَ على مشاطرتنا تناول الطعام.. هلمَّ إذن فَحِلّ محله، إمّا فرغت من الحمّام، إلا إذا كان المدعو نفســه لم يقل إنه سيحضــر، لأنّ الأمر في هذه الهنيهة ليس مؤكداً». عندئذ ســأحييه من سويداء قلبي، وسأرتد مبتهلاً إلى شتيت الآلهة بأن يرسلوا إلى هذا العليل حمّى دائمة، أو ذات الجنب، أو نِقْرســاً، ومقابل ذلك فقد كنت مدعواً بصفتي احتياطياً بديلاً. أمّا الوقت الذي مرّ حتى الفراغ من الحمّام فقد بدا لي دهراً... لقد ظللت أديم النظر في ميناء الساعة كيما أرى طول الظلال، والساعة التي عليّ أن أســتحم خلالها. ولما آن الأوان في نهاية المطاف، مضــيت أستحمّ عجلان، ومن ثم وافيت مرتدياً ثيابي في احتشـــام بالغ، وأدب جــم، إذ جعلت معطفي مقلوباً، كيما أظهر بزتي من الجانب الأوفر نظافة.

-١٠-

لقد التقيت لدن الباب جمهوراً من البشــر حاشــداً، وخاصـــة محمولاً في محفّة، ينقلها أربعة أشـــخاص، وهو ما ينبغي لي أن أتلافى به النقص في العشاء، ولقد قالوا إنه عليل، وكان واضحاً أنه عليل مشـــرف على الهلاك، فكان يتأوه متألماً، ويســـعل من أعماق صدره، ويبصق، مستسلماً لا يقربـــه أحــد. وكان ذا وجع بالغ الشـــحوب متورّمـــاً منتفخاً، ويبدو أنه يكاد يبلغ الســـتين من عمره. وقيل إنه كان فيلســـوفاً من أولئك الذين يبيعون للشـــباب بالمفـــرّق الترهات ولغو الكلام.. وأياً كان الأمر، فإنه ذو لحية تيس حقيقيّة، وإنه يطالب بحلقها في صـــوت جهير، وكـ«أرشـــبيوس» Archibios الطبيـــب تراه يوبخه على حضـــوره في هذه الهيئة التي يبـــدو فيها فيجيبه: «ما كان

ينبغي لك أن تكشــف عن واجبه وتشــوّهه، وهو الذي حال دون ذيوع عشــرة آلاف داء. وكان في حســبان «أوقراطس» أننا نحن الذين نســتهين به ونزدريه قلت: أبداً، لقد أثنى عليك إذ يفضل أنْ يفارق الحياة لديك على الحضور إلى مائدته فيقذف روحك مع بلغمك».

أمّا هو فلزهوه وكبريائه فقد بدا أنه لم يعر التهكّم والسخرية أذناً صاغية.

وبعد هنيهة دلف من الحمّام على حين غرة، وإذ «ثســموبوليس» Thesmopolis الذي دعاه منذ قليل بالفيلسوف قال له:

«أيها المعلّم، لقد أحســنت صــنعاً إذ حضرت عشــاءنا، بيد أنك لن تظل غائباً دوماً، إذ إنهم أرسلوا إليك الأطباق كلها أوّلاً بأوّل».

فراح يتحدث وهو داخل ممسكاً بيد «ثسموبوليس» الذي لم يلبث أن اتكأ بدوره على خدمه.

-١١-

أيــاً كان الأمر فقد تهيأت للرحيل، وحين آب «أوقراطســس» وألفاني مغلوباً على أمري، قال لي متلجلجاً بعد هنيهة: «ادخل أنت بدورك وتناول العشاء معنا، ولكي أفسح لك مكاناً سأبعث بولدي يتعشى مع أمه في جناح الحريم».

ما لبثت أن دلفت كذئب أفلتت منه فريســته، وقد وســوس الحياء في صدري يسيراً، إذ بدوت كأنــي أبعدت ابن «أوقراطس» الصــغير عــن الوليمة. وحين دنت الهنيهة التــي نتحلق فيها حول المائدة، لم يلبث الخدم أن رفعوا «ثســموبوليس» ووضــعوه على سرير، ليس بلا جهد في الواقع كما لو أن خمسة شبان أقوياء خاضوا -كما خيل إلي- غمار معركة حامية الوطيس، ثم كوّموا من حوله المساند كيما يظل في الحال التي وضعوه فيها، ويقوى على التماسك طويلاً.. ومن ثَمّ، كأي امرئ يأبى العزيمة على الجلوس إلى جانبه، أخذني فأجلسني تحته كيما أمسي نديمه.

ثم تحلّقنا حول المائدة، فكان «فيثاغورس» يخدمنا فيضــع أعداداً وألواناً متباينة من الأطعمة والمأكولات، في أطباق جمة ذهبية وفضية. كما أنّ ثمة أقداحاً ذهبية، وخَدَماً طيبين، وثمة -بمثابة فاصل ترفيهي- موسيقيون ومضحكون هزليون. وقصارى القول، لقد كانت تلك تسلية رهوة حلوة، بيد أن شــيئاً عَكّر على سروري وابتهاجي تأتّى من نفاد الصبر الذي أثاره في «ثسموبوليس»، إذ

مضـــى يحدثني مسهباً حول لا أدري عن أية فضيلة، ويعلّمني أنّ إنكارين يساويان إثباتاً واحداً، وأنه إذا أسفر نهار غاب ليل، كما أنه كان ينكر أحياناً أن لي قروناً..

على هذا النحو بات يتفلســف معي، منضِّـداً ركاماً من الترهات، حتى إني لم أعد أدري ماذا أصــنع، ثم لا يلبث أن يقطع عليّ سروري وابتهاجي، حائلاً دوني ودون الانتباه إلى العازفين على القيثارة والمغنين.

إليكتريون: ليس ذلك مما يبعث على إثارة البهجة يا «ميســيل»، ولاســيما أنك ابتليت إذ غدوت جاراً لهذا الشيخ المهذار الخرِف.

-١٢-

ميسيل: أرهف سمعك الساعة إلى حلمي. لقد راودني حلم أن «أوقراطس» نفسه الذي لا أدري كم فَقَد من بنيه، ميّت، وأنه استدعاني إليه وأملى عليّ وصية، ترك لي فيها كل ثرواته، وبعد أن طال أمد سقمه مات. ومنذ ذاك الحين غدوت سيد ثروته، فمضيت أنقل الذهب والفضة بأوعية ضخمة، سكبت فيها مياهاً لا ينضب معينها.. أمّا كل ماتبقّى من ثياب، وموائد، وأقداح، وخدم، فقد أضحت كلها ملكي كحق مكتســب. ومن ثم مضـيت في عربة تجرها خيول بيض، مطأطئة رؤوســها إلى الخلف، وكان الناس كافة يرنون إليّ ويغارون مني. وكان لدي من أمامي عدد من رائضي الخيول، وإلى جانبي رهط من الفرسان، ومن خلفي أتباع لا يحصيهم العدد كذلك.

أمّا أنا فقد ارتديت ثوب «أوقراطس»، ووضــعت في أصــابعي مالا يقل عن ستة عشر خاتماً، وأمرت بإعداد وليمة فاخرة لاســتقبال صــحبي. هؤلاء الصحب الذين كانوا -كما هو طبيعي في حلم- حاضــرين من قبل، ثم قدموا العشــاء، وأعدّوا ما يُحتســى من الشــراب عقب الفراغ من الطعام!

لقد كنت ثمة متمنياً الصــحة في أقداح ذهبية لكل مدعو، وأنهم الساعة يتناولون الفطائر حين صرخت مزعجاً في الوقت المناسب، وبالصرخة نفسها كدرت علينا صفو وليمتنا، فقلبت الموائد رأســاً على عقب، وفوّت عليّ تلك الثروات جميعها.. أصدقك القول: إني لم أكن مصيباً إذ غضبت عليك، وتذمرت منك، أنا الذي كنت سعيداً هانئاً، إذ رأيت حلمي يمتد طوال ثلاث ليال سوياً؟

-١٣-

إليكتريون: أفي الإمكان يا «ميسيل» أن تعشق الذهب والثراء على هذا النحو؟ ألا تقر معي أن ذلك في العالم، وأنك أحللت السعادة في التمتع بالثروات الضخمة والتنعم بها؟

ميسيل: أنا لست الوحيد في هذا الرأي، فهذا «فيثاغور»، وأنت نفسك، حين كنت «أوفورب» Euphorbe قد ربطت جيادك بالذهب والفضة، وعقدتها بهما، كيما تمضي إلى القتال ضد الآخيين Achenes. وكان الأجدى في القتال ربطها بالحديد. أمّا أنت فقد أبيت أن تتحدى الخطر إلا بحلقات مجدولة بالذهب. فإذا كان «هوميروس» قد قال إنّ جيادك شابهت جياد الشاريتيين Charites فمعنى ذلك -في رأيي- «أنها كانت مربوطة بالذهب والفضة»، إذ تبدو ولاريب أجمل وأفتن وهي مضفورة بالذهب، ويتضاعف تألقها بما يضيفه الذهب عليها.. أياً كان الأمر، وبعد كل شيء، فليس ثمة شيء خارق لا مألوف، عُرِفَ من ذهب كالذي لدن ابن بانتوس Panthos ولقد قدّرت الذهب واعتبرته. تُرى ماذا يقال عن أب جميع الآلهة والبشر، وابن كرونوس Cronos ورهيا Rhea؟ حين يتدله مولعاً بعشق ابنة «آرغوس» الصبية، متسائلاً علام يحول نفسه ليمسي أكثر غواية وانجذاباً؟ وكيف يقوى على رشوة الحرس الذين استربطهم «أقريزيوس» Acrisios؟ مهما يكن من أمر، فأنت أدرى بذلك، أليس كذلك؟ فليتحول إلى ذهب، وليسِلْ من السطح كيما يبهج سيده.

أتراك بحاجة -بعد هذا المثل- إلى أن أفضي إليك إضافة إلى ذلك بالخدمات كلها التي تعود بالذهب، وكيف يمسون خيّرين وعلماء وأقوياء أولئك الذين يفضل حضورهم، وكيف يزودهم بأمجاد ذيوع صيت. وكيف يتم أحياناً أن أناساً غامضين لا شهرة لهم أو صيت يبدون في هنيهة شخصيات مستحسنة ممجدة، معظمة.

-١٤-

أضربُ لك مثلاً. أتعرف جاري وزميلي «سيمون»، الذي تناول طعام العشاء عندي منذ أمد ليس ببعيد، حين طهوت بمناسبة أعياد «كرونوس» عصيدة الخُضار، واضعاً فيها قطعتين من مقانقي؟

آلت جميع أمواله إلى «سيمون» أمّا الساعة فإنّ هذا الرجل الفكه المضحك يرتدي أسمالاً بالية قذرة، وهو سـعيد هانئ بلمسه آنيته، ويمضـي في أردية مخضبة باللون الأرجواني والبنفسجي، يصـحبه خدم، ودواب مقرونة، وقطع ذهبية، وموائد ذات أرجل من عاج، وترى إلى البشـر كافة يحيونه، ولم يعد يلتفت إلينا البتة.. وقصارى القول، هاهوذا مقبل نحوي، وسأقول له: «طاب نهارك يا سـيمون» أمّا هو فيهتف وقد بلغ منه الغيظ كل مبلغ: «قولوا لهذا المتسول الصعلوك ألا يختزل اسمي، فأنا لست بسيمون بل سيموند كما يدعونني»..

أمّا ما هو أشـد وأدهى، فهو أنه أضـحى فاتن نسـاء، وغدا رقيقاً ناعماً وإنه يزدريه وإياهن، وإنه يتنازل متعطفاً بقبوله، وإنّ الآخرين يهددون بشنقه، لأنه يزدريهم.. أرأيت إلى ما قدمه الذهب من خيرات؟ إذ حوّل البشـر المائعين، وجعلهم محبوبين، أمثال «الزنار» Ceinture الذي تحدث الشعراء عنه، وأنت تعلم بدورك ما ردّده:

«أيها الذهب، يا أجمل حلية للخالدين».

وكذلك:

«إنه الذهب الذي يسود البشر».

ترى، علام تغرب في الضحك يا ديكي، وأنا أتحدث إليك؟

-١٥-

إليكتريون: أضـحك من جهلك يا «ميسـيل»، إذ إنك مُلئت بالأخطاء نفسها التي ملئ بها العامي حول الأغنياء.. ألا فلتعلم أنهم أشقى شقاء منك بمئة مرة. ولئن فهمتُ لك بذلك، فلأني كنت فقيراً وغنياً مرات عدة، وإني مررت في شتى الظروف والأوضاع، وبعد هنيهة سيغدو لديك منه أوفر مما لدي.

ميسيل: وحق «زيوس»، لقد انقضى -في الواقع- زمن، حين قصصت عليّ كيف تحولت، وماذا عرفت، في كل حال تحولت إليها.

إليكتريون: أرهف سمعك، بيد أن عليك أن تعلم بادئ ذي بدء أنني لم أرَ إنساناً أسعد منك.

ميسيل: أسـعد مني أنا، أيها الديك؟ ليت في ميسورك أن تمسي على شاكلتي! لأنك تضطرني إلى شـتمك ومنقصـتك. وأياً كان الأمر، قل لي، بادئاً بـ«أوفورب» Euphorbe كيف تحولت إلى

«فيثاغور»؟. وكيف غدوت بالتتالي حتى أمسـيت ديكاً؟ وأغلب الظن أنك شـاهدت كثيراً وخضت مغامرات جمة في وجودك المزدوج.

إليكتريـون: أجل، أعرفــه، هذا الأفطس. هذا الدحداح Courtaud الذي سـرق طبق الطعام الوحيد الذي لدينا، ثم حمله تحت إبطه بعد العشاء، ولقد رأيته بأم عيني يا ميسيل.

ميسيل: إذن، هو الذي سرقه، وما لبث أن أقسم بالعديد من الآلهة إنه لم يسرقه.. ترى، علام لم تجأر بالصراخ أيها الديك، ولم تنبئني بذلك، أتراك تأبى أن نراك مسلوخاً؟

إليكتريون: لقد كنت أهزل، وذلك كل ما في ميسـوري صـنيعه. أمّا سيمون فقد بدا لي أن لديه شيئاً يقوله.

ميسيل: كان له ابن عم غنياً متلافاً يدعى «دريميلوس» Drimylos، ولم يكن ابن العم هذا يهب لـ«سـيمون» في حياته ولا دانقاً فماذا تراه صـانعاً به؟ ولم يكن هو نفسه يقرب ماله، بيد أنه هلك في يوم تال، وحسب القانون.

-١٦-

إليكتريـون: أمّا كيـف أنّ روحي خرجت في البدء من أبولون لتهبط إلى الأرض، فتنفذ مخترقة قلب إنسـان لتكفِّر فيه عن جريمة اقترفتها، فذلك يطول شرحه... وبالتالي فلن يسمح لي أن أبوح لك بتلك الأسرار، كما لا يُسمح لي بسماعها إلا حين أمسي أوفورباً.

ميسيل: قل لي شيئاً في البداية: أتراني عانيت بدوري التحولات على شاكلتك؟

إليكتريون: ليس ثمة أدنى شك.

ميسيل: إذن، مَـن كنت يا ديكـي الرائع الباهر قبل أن أكون على ما أنا عليه. مَن كنت؟ قله، إن كنت تعلمه، فقد عيل صبري في معرفته.

إليكتريون: أنت؟ لقد كنت نملة هندية، من النمل الذي يكشف عن الذهب.

ميسيل: آه! يا لتُعسي وشقائي، أعليّ أن أقول إني لم أكن أجروٌ على التزود إلا ببعض شذرات من هذا الذهب كيما أجيء إلى هذه الحياة؟

تُرى، ماذا سأمسـي إثر ذلك.. علمنيه بدورك. وغالب ظني أنك تعرفه، فإذا كان في ذلك بعض الخير لي، لن ألبث أن أستوي قائماً فتعلّقني على عصا طويلة حيثما تجثم.

اليكتريون: إنه شيء لن تقوى على إدراكه. إنه يتعذر كل التعذر. وأياً كان الأمر فحين أمسيت أوفوربـــاً، وبعد أن عدت إلى قصـــتي، ناضـــلت في إيليون Ilion فقتلنـــي «مينيلاس» Menelas ودخلـــت حقبة من الزمن إثرها في فيثاغور ولكي أترقب، بقيت خالي الوفاض من بيت، من مأوى، حتى بنى لي «منيزاركوس» بيتاً.

ميسيل: دون أن تأكل أو تشرب، أيها الرفيق؟

اليكتريون: دون ريب، إذ لم أكن بمسيس الحاجة إليهما، لأنهما لا يؤثران إلا في الجسد.

ميسيل: قل لي بادئ ذي بدء، ماذا حدث في إيليون، أترى كانت الأمور تجري فيها كما يقول «هوميروس»؟

اليكتريون: من أين عرفته يا «ميسيل»، وهو الذي كان -خلال هذه الأحداث- جملاً في باكتريس Bactres؟ إن كل ما في ميســوري قوله لك، أن ليس ثمة ما هو خارق، حتى «آجاكس» Agax لم يكن أعظم هامة، ولا كانت «هيلين» نفسها فائقة الجمال كما يخالها، ولقد رأيتها امرأة ذات سحنة بيضـــاء، وجيد أغيد، كما أن في طوقنا أن نحدس بفرخ إوزة، بيد أنها امرأة بلغت من الكبر عتياً، ويكاد عمرها يقارب عمر «هيكوب» Hecube حيث سمت بها ثيزيه Thesee لأوّل مرة، ورعتها في آفيدنا Aphidna.. وأياً كان الأمر فلقد عاشـــت ثيزيه في عصـــر «هرقلس»، وقد احتل «هرقلس» طروادة قبل اليونان، في عهد آبائنا الذين عاشـــوا تماماً في زمن الحرب الثانية.. لقد روى لي ذلك «بانتوس» Panthous الذي قال إنه رأى هرقلس وهو في ريِّق شبابه ومقتبل عمره.

ميسيل: وآخيل؟ هل كان يحدس بمـــا قال «هوميروس»؟ وهل كان أحياناً بطلاً بحق؟ ترى، أين تلك الأقاصيص الشاعرية؟ أتراها خرافة آلت إلى وهم؟

اليكتريون: على هذا النحو لا أراني يا «ميسيل» أقارن نفسي به، ولست أبتغي أن أفضي إليك تمام الإفضاء بما جرى لدن الآخيين. أنّى يتيسر لي ذلك، أنا الذي كنت في صفوف أعدائهم؟ أما ما يتصل بـ«باتروكل» صديقه، فلقد أجهزت عليه بلا ونى منفذاً جسده برمحي.

ميسيل: ثم إنك أهكلت «مينلاس» بشـــيء يســـير من جهد كذلك. بيد أنه ماثل يجلس في أعلى عليين. حبذا لو تروي لي الساعة قصة «فيثاغور».

إليكتريون: كل ما يقال في كلمة يا «ميسـيل»، إني كنت سفسطائياً، إذ كان ينبغي لي -كما يبدو- أن أقول الحقيقة، أمّا ما تبقى فليس ثمة شيء يعوزني لأني بعد أن تفرغت لأنبل العلوم، ما لبث أن انكفأت راجعاً إلى مصر كيما أتلقى دروساً في الحكمة على يد كهّان هذا البلد، فمضيت أتغلغل في معابدهم، وأتعلم عن ظهر قلب كتب «أوروس» Oros و«إيزيس» Isis ثم أقلعت ثانية إلى إيطاليا، فخدعت تماماً اليونانيين في هذا الصقع، وقد عدّوني بمثابة إله.

ميسيل: إني على معرفة بكل ذلك، كما أني أعلم أنهم صدقوا أنك عدت إلى الحياة بعد موتك، وأنك أطلعتهم ذات يوم على فخذك الذهبية. ولكن قل لي شيئاً، مِن أين واتتك فكرة التحريم بقانون استخدام اللحم والفول؟

إليكتريون: لا تطرح عليّ هذا السؤال يا «ميسيل».

ميسيل: لماذا أيها الديك؟

إليكتريون: لأنني أغضي حياءً من إفضائي إليك بالحقيقة المذكورة آنفاً.

ميسيل: أياً كان الأمر.. لا جناح عليك إن أنت أفضيت إلى رجل هو رفيقك وخدينك، ولا أجرؤ على القول إني سيدك ومولاك.

إليكتريون: ليست الفكرة حكيمة ولا صائبة، بيد أني أرى أن في سَنّي قوانين مألوفة أُمسِي شبيهاً بمعظم المشترعين، ولن أسترعي البتة إعجاب البشر. أمّا خلاف ذلك فبقدر ما تكون القوانين شاذة بقدر ما أفرضها عليهم. وعلى هذا النحو أخذت جانب البدعة ولكن دون أن أدعهم يكشفون عن بواعثي، كيما أدع كل فرد منهم يفسرها حسب هواه، فكانوا جميعاً مشوشين حيارى، كما لو أن وسطاء وحي غامضين تبدّوا لهم.

أرأيت كيف حان دورك لتضحك مني؟

ميسيل: لن أضحك منك بقدر ما أضحك من أولئك الكروتونيين Crotoniates والميتابونتيين Metapontins والتارنتيين Tarentins وسواهم من البُكم الذين اتبعوك، وساروا على خُطاك.

-١٩-

ولكن بعد أن أعرّي شخصية «فيثاغور» من تُرى ترتدي سواه ثانية؟

إليكتريون: إني أمسي آسبازيا Aspasie محظية ميليه Milet.

ميسيل: ويحك؟ ماذا قلت؟ علاوة على تحولاته تلك، كان «فيثاغور» امرأة، وانقضى زمن كنت أنت يا ديكي الأصيل تبيض بدورك بيضاً، حيث أمسيت «آسبازيا»، ونمت مع «برقلس» فأضحيت ضخماً من آثاره، حيث نفّشت الصوف، وحكْتَ اللُّحْمَة، وحيث امتهنت مهنة المحظية؟

إليكتريون: لست أعلم من صنع كل ذلك. لقد صنع «تيريزياس» ذلك قبلي، وكذلك ابن «إيلاتوس، كينوس» بحيث إن كل السخرية التي وجّهتها إلي تقع عليهما كذلك.

ميسيل: حسن، تحت أي من هذين الجنسين تذوقت اللذة الكبرى؟ أترى، حين كنت رجلاً، أم حين داعبك «برقلس»؟

إليكتريون: خذ حذرك من السؤال الذي تطرحه عليّ. إن «تيريزياس» لم يداخله السرور وهو يجيبني عن سؤالي.

ميسيل: حسن، سيان لدي أجبتك أم لم أجبك، فقد كفاني «يوريبيدس» مؤونة الإجابة إذ قال: كيما تهوى أفضل ينبغي لك أن تمسي على نسق واحد ثلاث مرات، وأن يكون الدرع في قبضتك، وأن تتكلم مرة واحدة فحسب.

إليكتريون: مهما يكن من أمر، فينبغي لي أن أحذرك يا «ميسيل» من أنك ستعي يسيراً آلام الولادة، إذ إنه في دورة وجودك المديدة ستمسي امرأة، أنت بدورك، ومرات عدّة.

ميسيل: امض فاشنق نفسك أيها الديك. أنت يا مَن تعتبر البشر جميعاً إمّا مليزيين Milesiens. أو ساميين Samiens. ولقد قيل إنك حين كنت فيثاغوراً فتى تتلألأ حسناً لشد ما أعنت آسبازيا على الطاغية.

-٢٠-

أما بعد آسبازيا فأي رجل أمسيت، وأي امرأة؟

إليكتريون: لقد أمسيت كراتيس Crates الكلبي.

ميسيل: يا للتوءم، أي تغيير طراً من محظية إلى فيلسوف!

إليكتريون: وكنت من بعد ملكاً، ثم أمسيت صعلوكاً، وبعد لأي بذّاخاً مترفاً Satrape وبعدها حصاناً، وطائر «أبي زريق»، وضفدعة، ومئة شيء سواه، بل ينبغي أن ينقضي زمن مديد لتعداد ذلك.. وانتهيت إلى أن غدوت ديكاً، ولقد كنته مرات عدة، لأني أحببت هذا الضرب من الحياة بعد أن أفضت في خدمة سواه من الأسياد، فقراء كانوا أم أغنياء.. أمّا اليوم فإني أحيا وإياك ضاحكاً طوال الأيام، مرهفاً سمعي إليك وأنت تتشكّى وتتأوه من فقرك، مفتوناً بسعادة الأغنياء، ملغياً نقصاً في معرفة الأعداء الذين يحدقون بك.. فلو أنك تبينت ما يقاسون، فستضحك من نفسك لاعتقادك في البداية أن الغنى كان أوج السعادة.

ميسيل: إذن، ما الاسم يا «فيثاغور» الذي تودّ لو دعوتك به، لكي لا تعكر محادثاتنا؟ أترغب في أن أدعوك حيناً باسم وآناً باسم آخر؟

إليكتريون: فلتُسمِّني «أوفورب، أو فيثاغور، أو آسبازيا، أو كراتيس»، سيان لدي، ما دمت كل ذلك.. وأياً كان الأمر فإنك تُحسن صنعاً لو دعوتني ديكاً، لأني الساعة هو، لكيلا تخطئ بالقياس إلى طائر يقام له شيء من وزن، بل لأنه يوحّد في شخصه أرواحاً جمة.

-٢١-

ميسيل: حسن إذن، أيها الديك، فما دمت قد سبرت نوايا شتى أصناف الوجود، وعرفت كل شيء، صف لي موضّحاً جانباً من حياة الأغنياء، وجانباً من حياة الفقراء، كيما أعرف إذا قلت الحقيقة حين ادعيت أنني أسعد من الأغنياء.

إليكتريون: حسن، دعنا نتفحص السؤال من وجهة النظر تلك. إنك لن تكون واجف القلب من الحرب، إمّا قالوا لك إنّ الأعداء يدنون، وإنك لن ترهب من أنهم في غزواتهم لن يتلفوا حقلك، ولن يطؤوا بستانك، ولن يجتثوا كَرمكَ.

وإمّا قرع البوق سمعك، فلن تتوهم حتى إن توهمت به، أين ينبغي لك أن تمضي كيما تنجو بنفسك هارباً من الخطر الداهم. أمّا الأغنياء فلن تساورهم هيبة إلا من أجل أنفسهم، فتراهم في الحقل. زد على ذلك، إنّ هم اضطروا إلى فرض ضريبة، فإنهم المغلوبون، وإن هم ألزموا

بنصـــب خيامهم، فإنهم أوّل من يتعرضـــون للخطر إن كانوا قضـــاة Strateges أو قواد فرسان Hipparques أما أنت فبدرعك الصفصافي وأمتعتك الرهوة، حفيف للنجاة بنفسك، ومستعد أتمّ استعداد لتحتل مكانك في وليمة النصر، حين يقدم القاضي الظافر ضحيّة.

-٢٢-

إنك -إبان السلم- أنت الرجل الشعبي الذي تسمو إلى المجلس فتضطر الأغنياء الذين ترتعد فرائصهم إلى أن يمسوا حيالك صغاراً، يسعون إلى كسب رضاك بجودهم وكرمهم.. وفي الحقيقة إنهم هم الذين يجهدون كيما تمسي لديك حمامات وألعاب، وأمّا أنت فتتفحص وتدقق وتتحقق مما تصـــنعه قسوة سيد منهم، دون أن تلتمس الإذن منهم -حتى لو أحياناً- بأن تفوه بكلمة، فإذا ما ارتحت إلى ذلك، أمطرت عليهم وابلاً من حجارة، أو صادرت أموالهم. أنت، لن تخشى الوشاة، ولن ترهب أي قاطع طريق شرير، فتراك تجوز غطاء جدرانك، أو تنفذ في حاجزك، ولا تخفي ذهبك، ولا تسأم من الإحصاء، ومن المطالبة بدين، ومن الخصام مع مجرم أثيم مسؤول، ومن توزعك بين هموم جمة. أمّا إذا ما فرغت من صنع حذاء، وقبضت ثمنه، فإنك تعلو نحو السماء، وتستحم -إن شئت- وتشتري سمكة مملحة ومدخنة، أو تشتري سمكاً بحرياً Mendol أو بعض رؤوس بصل، فتفرح قلبك، متغنياً ببرهة من الزمن مديدة، متفلسفاً مع أروع فقر.

-٢٣-

ثمة ما يشـــبه الحِمْيَة يحفظ لك صـــحتك ويقوي جسمك، ويصـــلِّبك حيال البرد، ذلك لأن العمل يشحذ شجاعتك، ويدع منك خصماً عنيداً حيال الشرور التي تبدو كأداء لدن سواك من البشر وإنك لعلى ثقة بأن ليس ثمة أي داء خطير لم يلم بك، ولئن دهمتك حُمى رهوة فستتحملها زمناً يسيراً. أمّا عما قليل، وبعد أن جنّبت عنك التقزز بالحمية، فستســـتوي قائماً على قدميك، وستركن الحمى إلى الفرار مرعوبة، وترى نفسك وقد أفعمت بالماء البارد، وبعثت بالأطباء يتنزهون صحبة زائريهم..

أمّا الأغنياء فعلى خلاف ذلك، فتراهم ضـــحايا بطنتهم وشـــراهتهم، ويا للعلل التي يعانونها، كالنقرس، والســـل الرئوي، والتهاب الرئة، والاستســـقاء! تلك هي لعمري ثمرات ولائمهم الفخمة الباذخة. أمّا مَن كان بين ظهرانيهم أمثال: «إيكار» Icare فإنهم يَسْمون إلى أعلى عليين، فيدنون

من الشـــمس دون أن يجيلوا الفكر في أن أجنحتهم لم تكن ملصـــقة إلا بشمع العسل، فتهوي آناً رؤوسهم أوّلاً في البحر بصدمة ذات دوي...

أمّـــا أولئك الذين يعملون برأي «ديدال» Dedal فيغايرونهم، لأنهم لا يتبعون أهواءهم مندفعين إلى أعلى عليين، فيمكثون دانين من الأرض، على نحو يمكنهم من ترطيب شمع العسل بالماء الملح آناً، ويخترق هؤلاء البحر في اطمئنان بالغ على نحو عام.

ميسيل: إنهم بشر معتدلون ذوو عقل أرجح من عقول أولئك.

إليكتريون: أمّا بالقياس إلى الآخرين يا «ميســـيل»، ففي ميســـورك رؤيتهم غرقى، وقد احمرت خدودهم خجلاً، وعلى هذا النحو كان «كريزوس» الذي تراه وقد انتزع جناحيه، وتأهب للضـــحك علـــى الفرس وهـــو يعلو المحرقة، أو «دونيـــز» Denys الذي طرد من العرش، وقد أمســـى معلم لمدرسة في كورنثا Corinthe. وبعد أن يغدو ذا بأس شديد، يعتاد تعليم الأطفال القراءة.

-٢٤-

ميسيل: ولكـــن، قل لي أيها الديك، هل عثـــرت إبان كنت ملكاً -كما قلت آنفاً- على تلك الحال؟ ولقيت ذاك الوضع؟ لقد كنت ولا ريب سعيداً كل السعادة، -كما قلت- ولم يكن ثمة شيء يعوزك، ما دمت قد ملكت أعظم الخيرات جميعاً؟

إليكتريون: حذار أن توقظ هذه الذكرى يا ميسيل، فقد كنت آنئذ شقياً غاية الشقاء، تعساً أشد التعس، وكان ذلك في الظاهر كما تقول عنه، وليس ثمة شـــيء يبدو أنه يعوز سعادتي وهنائي، أمّا في الداخل فقد كنت هدفاً لألف هم.

ميسيل: أي هموم؟ إنّ ما تفوه به لعجيب، ومن العسير تصديقه.

إليكتريون: لقد كنت ملكاً على بلاد مترامية الأطراف يا «ميسيل». بلاد خصبة تغل كل صنف، صنف يستحق الإعجاب من العديد من السكان، لجمال هاتيك المدن التي ترويها أنهر صالحة للملاحة، مزودة بأجود الأبواب المطلة على البحر. وكان جيش وافر العدد، وسلاح فرسان مدرب، وحرس معتبر، ومركب ثلاثي المقاذيف، وفضـــة في كميات لا حصـــر لها، وأواني موائد ذهبية بكثرة وافرة، وكانت كل أبّهتي -كملك- مهيبة جليلة ســـامية في الأوج. وحين أبدو حيال الجمهور، يســـجد شـــعبي قبالتي، مصدقاً أنه

يرى إلهاً، فترى لفيفاً يهرع متزاحماً كيما يراني، ولفيفاً يعلو السطوح ويخال نفسه سعيداً إذ يرى بدقة دوابي، وسِـــترتي الأرجوانية، وتاجي، والموكب يتقدمنـــي ويقفو أثري. أمّا أنا الذي تبين لي كم لدي من أمور تثير ســـأمي، وألمي، وما أعانيه من عذاب، فكنت أعذرهم على جهلهم، مشفقاً على نفسي، متشبهاً بتلك التماثيل الضـــخمة الهائلة، كما صـــنع ذلك «فيدياس Phidias وميرون Myron أو بلاكســـيتيل Plaxitele»، وكل تمثال من هذه التماثيل يرمز –في الظاهر– إلى «بوسيدون»، أو إلى «زيوس»، في جمال أخاذ. وقد صنع من ذهب وعاج، قابضاً الصاعقة بيده اليمنى، برقاً أو شوكة ثلاثية...

أمّا إن شـــئت أن تطأطئ رأســـك كيما ترى ما بداخلها فستتبين قضـــباناً وأوتاداً، ومسامير تنفذ فيها من جوانبها، ودُعامات، وزوايا من القار والصلصـــال، وأشياء جمة سواها قبيحة كريهة المنظر جداً، كتومة خفية، لا تتكلم عن عدد من الجرذان، أو من فأر الســـم Musaraigne الذي يمسك أحياناً بزخرفة من زخارفها.

ذلك –على وجه التقريب– ما تعنيه المُلْكية Royaute.

–٢٥–

ميسيل: لم تقل لي بعد ماذا سمعت عن الصلصال والأوتاد والقضبان، ومم تكونت هذه الأشياء القبيحة، الكريهة المنظر. وإني لأرى بحق إنها تسترعي الأنظار جميعاً، حين تبدو للجمهور، وإنها توجه العديد من البشر وتوحي إليهم، وإنها تتلقى الكثير من التجلّة والاحترام. وهو ما يذكرنا على نحو غريب بمقارنتها بتماثيلك الضخمة. وهذا في الحقيقة ضرب من الألوهية. ولكن لك أن تحدثني الساعة عما في داخل تماثيلك الضخمة.

إليكتريون: ماذا قلت في البداية يا «ميســـيل»؟ هل سأصور لك الخوف والقلق، والذعر والهلع، والشـــك والريبة، والحقد والكراهية، والمكائد التي ينهد لهـــا أولئك الذين يدنون منا؟ ثم اتبع ذلك بالســـهد القصـــير؟ وعما إذا كان رهواً جداً، وعما إذا كانت الأحلام مفعمة بالقلق والاضطراب، والمقاصد والنوايا معقدة عويصة، وتوقع الأحداث المشؤومة مستمرة دائبة؟ أم سأفضي إليك، كم أن الملوك منهمكون بالمفاوضـــات دون توقف أو انقطاع، وكذلك القضايا، والبعوث، والتنظيمات، والمعاهدات والحسابات.

إنّ كل هـــذه الأمور تحول دونهم ودون اهتبال هنيهة من البهجة والمرح حتى في الحلم.. إنهم مرغمون على السهر وحدهم لكل ذلك، وقد داهمهم سأم لا حصر له.

«إنَّ السهاد العذب لم يستحوذ قط على سليل آغا ممنون الذي قلَّب في ذهنه ألف فكرة» وذلك حين غط الآخيون Acheens في نومهم.

هنا، إنه ملك ليديا Lydie الذي اكتأب من تبنيه طفلاً أصم أبكم. وهناك عَلِمَ ملك الفرس أن «كليارك» Clearque جنَّد فرقاً لمقاتلة «سيروس» Cyrus وأن سواه قلق لأن «ديون» Dion همس بأذن لفيف من السرقسطيين Syracusains، وأن آخر نظيره يغار من المدائح التي تُزجى إلى بارمينيون Parmenion وبرديكّاس Perdiccas، وهو من بطليموس Ptolemee وبطليموس سيلوقس Seleucos.

بل إنَّ ثمة ســـأماً! فكم من نديم يهب نفســـه حيناً، أو أن محظيّة تهوى في مكان ثان، وآناً ثمة صــــخب متأتٍّ من ردّة أو من همس أو وشوشـــة تبدر من حارسين أو أربعة يتسارّون فيما بينهم. أمّا الأشــد خطراً فمتأت من أن عليه أن يرتاب، خاصـــة من أصدقائه الخُلّص، وأن يتوقع دوماً أن ينال منهم شراً..

وعلـــى هذا النحو فإن نظير هذا الملك قد تجرّع الســـم من ولـــده، وإن آخر مثيله يتجرعه من نديمه، وأن سواه يبغت سواه بالهلاك ولا ريب على هذه الشاكلة نفسها.

-٢٦-

ميسيل: آه، عجباً يا ديكي، إن ما فهمت به ثمة لُيذهب القلب فَرَقاً وخوفاً. وأياً كان الأمر، فإن من المؤكد كل التأكيد -بالقياس إلي- أن أقطع جلدي مكباً على عملي، وأن أشرب نخب صديق، من هذا القدح الذهبي المسموم بالشوكران Cigue أو الأقونيطن Aconit. وكل ما أجازف به أنا، أنه حين ينزلق مقدّي ويزلّ فيقطع مني مباشـــرة قطعة من أناملي فينزف دمي يســـيراً. أمّا الملوك -على ضوء ما نوّهت به -فإنهم يقيمون الولائم الدائمة، وذلك حين يمسون مرتعاً لكثير من الشرور والآثام، ثم إنهم حين يقعون يشـــبهون أشد الشـــبه الممثلين المأساويين. أمثال من نرى منهم في غالب الأحيان. إنهم -حســـب الظاهر- «سيكروبســـيون Cecropes وســـيزيفيون Sisyphes أو تيليفيّـــون Telephes» وهي تيجـــان تكلّل الرأس، يحملون ســـيوفاً ذات مقابض من عاج، وحيث

تتموج الجُمة فوق معطف موشـــى بالذهب. أمّا إن كان أحد الاثنين ســـائراً في الفراغ فهوى في المشهد –وهذا يحدث في غالب الأحيان– فإنه يثير ضحك المشاهد بقناعه وتاجه المحطم، ويدمى رأســـه الحقيقي، ويتعرى القســـم الأعظم من ركبتـــه، على نحو يرونه وهو مرتد ثوباً بائســـاً رثّاً، ويمسي ملبسه الداخلي القبيح المنظر عديم التناسق مع قدمه.

أرأيت يا ديكي المقدام أني تعلمت في مدرستك أن أوَدّي العديد من المقارنات... أمّا بالقياس إلى الطغيان فإننا لا نفتأ نرى ما هو. أمّا حين تمسي جواداً، أو كلباً، أو سمكة، أو ضفدعة، فأنى لك أن تعثر على هذا الصنف من الموجودات؟

-٢٧-

إليكتريـون: إنــك لتثير ثمة قضـــية لها أبعادها فـــي البحث، وليس ذا وقتهـــا، أمّا ما أقوله لك جملـــة في كلمة، فهو أن ما من حياة تبددت لي أهدأ هدوءاً من الحياة البشـــرية، أمّا حياة البهائم فمحددة برغبات وحاجات الطبيعة. في جواد جابي الضـــرائب Publicain، في ضـــفدع الواشي Sycophante وفي طائر «أبي زريق» السفســـطائي، وفي نُعْـــرة المطبخ، وفي ديك المنزل، وفي شتى المهن التي تزاولها، ولن تعثر على أي منها بين البهائم.

-٢٨-

ميسيل: قد يكون ذلك صـــحيحاً يا ديكي، بيد أني لن أحمرّ خجلاً إن اعترفت لك بعجزي، فأنا لا أقـــوى البتـــة على التحرر من رغبة كانت تتملكني منذ الطفولة في أن أمســـي غنياً. كما أن لدي حيال ناظري الحلم الذي أراني ذهباً ولاســـيما أنني أختنق غَيْرَة إذ أُبصـــر هذا المجرم «سيمون» Simon وهو يسير مزهواً في خيلاء بين العديد من الخيرات.

إليكتريون: سأشـــفيك منها يا «ميســـيل»، وما دام ثمة ليل فقُمْ واقِفِ أثري، فسأقودك إلى هذا السيمون نفسه، وإلى سواه من الأغنياء كيما تمسي شاهداً على ما يجري لديهم.

ميسيل: أنّى لك ذلك ما دامت أبوابهم موصدة؟ أو تبتغي أن أخرق جدار بيوتهم؟

إليكتريون: أبداً، بل إنّ «هرمز» Hermes الذي نذرتني له الآلهة، قد وهب لي هذه الموهبة: إنّ انتزاع أحدهم الريشة من ذيلي، الريشة الأكبر، تلك التي تلتوي بسبب لدونتها.

ميسيل: بيد أن لك ريشتين متشابهتين في ذيلك.

إليكتريون: تلك التي إلى اليمين. ولو أني سـمحت لأحدهم انتزاعها مني والإمساك بها، ففي ميسوره ذلك، ما دمتُ راضياً، فافتح أي باب شئت، وانظر دون أن تكون هي نفسها مرئية.

ميسيل: لـم يدر في خلدي يا ديكي أنك كنت سـاحراً، وأيـاً كان الأمر، فلو أنك وهبت لي هذا الطلَّسْـم مرة واحدة، فسـترى كنوز «سيمون» وقد آلت إلي في هنيهة، فمنذ أن آلج سأنهد للمهمة وسأقتصر ثانية على قضم نعاله وذلك بجرِّها بالأسنان.

إليكتريون: لـن يتـاح لك ذلك، لأن هرمز أمرنـي أن يرفّ بالجناح ويقوم بطيران شـبيه بذاك الطيران، وجب عليّ أن أرسل صيحة أبغته بها.

ميسيل: إنّ ما فهتَ به ليس في الوسع تصديقه، فهرمز نفسه سارق ويأبى السرقة على سواه! أياً كان الأمر، فلنظل سائرين، ولن ألمس الذهب البتة إن استطعت.

إليكتريون: انتزع في البدء الريشة يا «ميسيل». ماذا صنعت؟ هل انتزعت الريشتين؟

ميسيل: أجل، ولنكن أوفر اطمئناناً أيها الديك، ومن ثَم فإن صـنيعي سـيدعك أقلّ قبحاً، ولن تعود تظلع من جانب ذَنَبِك.

-٢٩-

إليكتريون: فليكن، أترانا سنمضي إلى «سيمون» في البداية، أم إلى غنيّ سواه؟

ميسيل: لا، فلنمض إلى «سـيمون» إذ إنه منذ أن أمسى غنياً شاء أن يقتني أربعة مقاطع لفظية لاسمه، بدلاً من اثنين، وها نحن أولاء حيال بابه.

إليكتريون: ضع الريشة في القفل.

ميسيل: إليك، لقد وضعتها. إيه هرمز، إن الباب قد فُتح كما لو أنه بمفتاح.

إليكتريون: سِر أنت في البدء. ألا تراه قد استيقظ وبات يُحصي أمواله؟

ميسيل: بلى، وحق «زيوس»، فلقد أبصرته على ضوء مِشْعلِه الذي خلا من زيت، وهو يكاد ينير.. إنه شاحب، ولست أدري أيها الديك ما مأتى شحوبه، وقد جف من قدميه حتى رأسه، وإنه لخافت بسبب الهموم، إذ إنهم لم يتبينوا له داء سواه.

إليكتريون: أرهف سمعك إليه وهو يتكلم، وستعلم أية حال آل إليها.

سيمون: إذن، إنَّ المواهب السبعين هي حقاً في أمان، وقد واريتها خلف سريري، ولم يرني أحد، أمّا المواهب الست عشرة الأخرى فإني على أتم يقين بأن «سوزيلوس» Sosylos السائس رآني أخفيها تحت المذود، لأنه لا يفتأ خلف جواده، وهو الذي لم يكن من قبل معتنياً قط ولا مجدّاً مثابراً، ولقد كان يحدس بأنهم شد ما كانوا يسلبونني أكثر ما في حوزي هنا...

وعلى نحو آخر فإنّ «تيبيوس» Tibios قد أخذ الدراهم كيما يبتاع بها في الأمس -على حد ما قيل لي- سمكاً فخماً مملحاً، أو يشتري لزوجته أقراطاً بخمسة دراخمة بتمامها.. ألا إن هؤلاء البشر ليبدّدون مالي، فيالتعسي وشقائي.. أمّا أكوابي فليست في حرز حريز، فهي عندي على درجة عالية! كما أني أخشى أن يثقبوا الجدار وأن يستولوا عليها. إذ إنّ لدي حساداً كثراً، وبشراً ينصبون لي المكائد والأحابيل ولاسيما جاري «ميسيل».

ميسيل: بلى، وحق «زيوس»، إني لأشبهك، أليس كذلك؟ وإني لأذهب بالأطباق تحت إبطي.

إليكتريون: اخرس يا «ميسيل» لا تشوه حضورنا.

سيمون: أياً كان الأمر، فمن الأجدى لي أن أستيقظ أنا نفسي وأحرس كل شيء. وإني لأنهض كيما أقوم بجولة حول البيت. من السائر ثمة؟ إني لأبصرك يا ثاقب الجُدُر، وحق «زيوس»، ما أنت إلا عمود، وإن كل شيء يجري على ما يرام. وإني لآخذ سمتي إلى الكشف عن ذهبي، وإحصائه ثانية، وإني لأخشى أن أُخدع ذات يوم. وهأنذا أسمع صخباً كذلك، وليس من شك في أنهم ساعون إليه، فالناس جميعاً يحدقون بي، ويحاصرونني، ويتآمرون عليّ. تُرى، أين خنجري؟ ليتني أقبض على واحد منهم. فنوارِ ذهبنا ثانية.

-٣٠-

إليكتريون: أرأيت يا «ميسيل»، أي حياة هي حياة «سيمون». فلنمض بدورنا إلى واحد سواه.

ميسيل: آوه! ياله من تعس! وأي حال صار إليها! إنّ في ميسور أعدائي أن يمسوا أغنياء لقاءه! وأياً كان الأمر، فإني أبتغي أن أصفعه بقبضتي قبل أن يفلت مني.

سيمون: من تراه يصفعني؟ لقد سرقني، فيالتعسه!

ميسيل: نُحْ وتيقظ واغدُ أشـد اصـفراراً من هذا الذهب الذي تقسـو عليه! أما بالقياس إلينا، فلنمض إن شئت إلى «غنيفون» Gniphon المرابي، فهو ليس بِنَاءٍ عنا، وإن بابه مشرع لنا.

-٣١-

إليكتريون: ها هو ذا مستيقظ. أترى قد أيقظه الهموم بدوره؟

إنه ليحصـي فوائده، وقد يبست السـاعة كل أنامله. وعليه -في القليل- أن يدع هذه الأنامل، كيما تمسي بنت وردان Blatte أو بعوضة، أو ذبابة الكلب.

ميسيل: بلى، وإني لأراه، هذا البائس الأحمق، وحتى اليوم، فإنه لا يحيا أفضل من بنت وردان، أو بعوضة. وكما هو نفسه فإنه مُتيبِّس من جراء ما يحصي ويعد! فلنمض إلى سواه.

إليكتريون: إلى صاحبك «أوكراتس» Eucrates إن شئت.. انظر إن الباب مشرع بدوره.

ميسيل: كل هذا كان لي ولن تمضي هنيهة.

إليكتريون: أتراك تحلم دوماً بهذا الثراء؟ حسن. أترى إلى «أوكراتس» نفسه وقد بلغ من الكبر عتيًا، وإلى جواره عبدو؟

ميسيل: بلى، وحـق «زيوس»، وإني لأرى لوطيين Pederastes ونَوَريّاً وفجاراً ضـد الطبيعة. وأرى زوجته في موضع ثان، وقد انهمكت في الطهي.

-٣٣-

إليكتريون: حسـن يـا «ميسـيل»، أو تبتغـي أن ترث بـدورك ما تـراه، وأن تمتلـك أموال «أوكراتس»؟

ميسيل: أبداً يا ديكي. أولى بي أن أهلك جوعاً قبل امتلاكها، وليذهب الشيطان بالذهب والولائم! إني أفضل ألا أمتلك سوى أبو لينات Oboles عن كل ثروة من أن يسطع نجمي بعبيدي.

إليكتريون: ألا إننا الساعة في غسق النهار، فلنأخذ سمتنا إلى منزلنا. أمّا ما تبقى يا «ميسيل» فستراه ثانية.